GINO MONALDI

FA IV-533

GIACOMO PUCCINI

E LA SUA OPERA

(Con prefazione di FAUSTO SALVATORI)

55575

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO

ROMA
CASA EDITRICE SELECTA
Via Paolo Emilio, 73
—
1925

Proprietà riservata.

Roma, 1925 — Tipografia Selecta, via Paolo Emilio, 73

PREFAZIONE.

La dolce eco del canto italico di Giacomo Puccini risuona più soave e grave ne' cuori nostri, ne' cuori degli uomini d'oltre alpe e d'oltre mare, d'oltre continente e d'oltre oceano, or che egli ha chiuso gli occhi sereni al lume del giorno, per riaprire le pupille al raggio di Dio in cui credeva. Sente l'infinita melodia dell'empireo che Dante ascoltò, e il genio di nostra gente, l'Alighieri austero e pio guida tra la moltitudine degli angeli canori lo spirito eletto verso la beatitudine suprema, l'estasi della musica.

In un giorno che precedeva di poco l'Anno Santo, il Maestro si è addormentato nel sonno ultimo in pace, senza sofferenza di morbo, vicino a persone care. Sulla coltre, dove il volto reclinato della figlia piangeva il muto disperato pianto, v'era un foglio di carta rigata ne' modi della musica, e su quelle righe la mano ancor ferma aveva impresso con la matita qualche nota, qualche segno dell'opera estrema. Così egli si giaceva nel letto bianco, inerte, col suo nido d'usignuoli taciturno in cuore, e, l'opera non compiuta presso la mano che seppe gl'impeti e gli ardimenti della creazione rapida, ed era fatta pesante, immobile, nel gelo della carne mortale. Giaceva supino,

come scolpito in una pietra pallida, col viso velato d'ombra, col sogno non interamente rivelato nella fronte vasta. Pareva l'intaglio marmoreo del suo sepoloreto pieno d'eternità, mentre l'anima ascendeva ne' cieli, risvegliando per l'ampia terra e nell'infinito azzurro le melodie composte in vigor di vita, e che sono eredità di gioia consolatrice e di gloria per il nome dell'uomo e per la stirpe.

Così, in sul declinare della Rinascita, si addormentò in giovinezza un de' più alti gentili nobili spiriti che furono e sono onore e vanto e orgoglio fierissimo di questa patria nostra: Raffaello Sanzio. E le parole del Vasari hanno la poesia funebre di un'evocazione musicale, hanno la cadenza misurata ed il respiro profondo d'un inno al creatore spento.

— Finì (Raffaello) il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fu il Venerdì Santo, d'anni trentasette; l'anima del quale è da credere che, come di sue virtù ha abbellito il mondo, così abbia di se medesima adorno il cielo. Gli misero alla morte al capo, nella sala ove lavorava, la tavola della Trasfigurazione, che aveva finita per il cardinale de' Medici; la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore, a ognuno che quivi guardava. —

Sul maestro delle belle visioni e de' colori, come sul maestro de' suoni armoniosi, discese l'ombra della pia notte innanzi che la loro cotidiana fatica fosse compiuta, e fu rammarico in quelli ed è pianto di desiderio in noi. Ma nel trapassare dall'ombra alla

luce, abbandonarono quel che era efimero e mortale in loro, i corpi caduchi, sottoposti alla miseria della carne alle infermità agli scoramenti ed ai fervori dello spirito ai contrasti delle fortune prospere o avverse, e liberi d'ogni peso e d'ogni tristezza affidarono alle generazioni della razza feracе una parte della loro eternità, la creazione che non muore, l'arte, che è consolazione, da trasmettere ai futuri.

E se innanzi a un disegno, a una tavola, e un affresco di Raffaello, noi sentiamo battere più gagliarda la vena, e — Patria! — noi diciamo con un fremito d'amore nelle stanze vaticane di Roma, e — Italia! — con un impeto d'orgoglio che solleva la fronte e colora di vampa il volto, per i musei delle terre straniere; ascoltando una melodia di Giacomo Puccini diffusa dai teatri per le vie delle città e de' paesi, e quasi nell'aria che è respiro nostro, un senso religioso dai nostri petti ascende al firmamento: — Dio benedica la nazione eletta — preghiamo sommessi, e forse la preghiera è nel sentimento più che nella parola, nell'intima commozione più che nella voce.

In verità la musica del Maestro fu una continua esaltazione della Patria oltre il confine, fu un'arma di conquista nella guerra di liberazione di terre e d'anime dallo straniero. Mentre esercito armata e cacciatori alati fronteggiavano e rompevano il nemico in terra in mare in aria, la musica di Giacomo Puccini eseguita ne' teatri delle città ostili, penetrava e regnava nelle nazioni avverse, e sventolava un tricolore invisibile, un vessillo di vittoria sui popoli

guerreggianti. Sarebbe stato giustizia dare la Croce di Guerra a lui, come a un buon compagno de' combattenti in arme.

In Santa Maria degli Angeli, dove il Milite Ignoto fe' l'ultima sosta prima di ascendere al Campidoglio trionfale, prima di riposare in santità di amore e di fede sotto l'Altare della Patria, al Maestro è stato reso onore di una Messa Solenne.

Il Re soldato, i condottieri dell'esercito vittorioso, i governanti della nazione, seguivano il rito, ascoltavano le preghiere, si univano concordi nell'invocazione di pace eterna, di luce eterna alla grande anima del Cantore. Sotto il largo giro dell'alta volta possente che la legione cristiana edificò, e Michelangelo tramutò in cupola di tempio cattolico, e il Vanvitelli ornò di sue grazie, s'innalzavano a Dio i canti sacri che don Lorenzo Perosi compose per confortare i riposi del fratello che la terra madre aveva raccolto nel grembo fecondo, da cui era uscito al travagio e alla gloria.

« Sì come una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà lieto morire », annota Leonardo.

Giacomo Puccini usò bene della vita ed ebbe morire tranquillo. Spese bene la giornata, ed or ha lieto dormire. Sulla sua tomba il tricolore ideale, quello delle sue musiche conquistatrici, sventola. Intorno al sepolcreto vigila la Patria.

FAUSTO SALVATORI.

I.

Verdi, in una lettera intima a Giulio Ricordi, dopo l'andata in scena delle *Villi*, così scriveva: « Ho visto una lettera che dice tutto il bene del musicista Puccini. Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia, che non è nè antica, nè moderna. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico: niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera e la sinfonia è la sinfonia; e non credo che sia bello fare uno squarcio sinfonico pel solo piacere di far ballare l'orchestra.... ».

Quando Puccini faceva rappresentare le Villi, e Verdi scriveva quella lettera (1884) i nostri giovani operisti non riuscivano a seguire una tendenza propria, e ciò in gran parte per colpa del pubblico.

Sino dal 1871 infatti, quando cioè le opere del Wagner comparvero per la prima volta in Italia, quella parte aristocratica di pubblico, frequentatrice

assidua dei concerti classici e della musica più o meno esotica, intuonò inni ed osanna al nuovo genio lirico venutoci d'oltr'Alpe. Questo pubblico, in genere più intelligente che sinceramente appassionato, non troppo disposto per istinto e per abitudine ai forti e grandi entusiasmi, smanioso però di averne le sembianze, si afferrò con ambo le mani alle lunghe e bionde chiome di *Lohengrin* ed insieme al mistico cigno navigò per l'oceano delle musicali meraviglie. Tutto ciò era bello, nobile, seducente, e la causa ne era in fondo legittima; soltanto che, come accade sempre allorquando si prova il bisogno di apparire più commossi e rapiti di quanto veramente non siasi, in questa foga improvvisa di entusiasmi artificiosi e mutuati la misura andò naturalmente smarrita, così che non appena si volle venire a degli inopportuni o falsi confronti si trovò che il giustacore di Rigoletto era orribilmente convenzionale, le camelie di Violetta erano slavate e avvizzite, e via via tutto il vecchio arsenale melodrammatico italiano era divenuto d'un tratto scialbo e scolorito vicino alle fulgenti armature del cavaliere del San Graal e alle nudità olimpiche della mitologia scandinava.

La esagerata ammirazione verso quella nuova forma di arte provocò naturalmente una non minore esagerata reazione, così che fra i partigiani della vecchia scuola italiana e quelli della moderna scuola germanica, la lotta si accese aspra e vivissima. Alle cortesi discussioni nei privati convegni, e a quelle

più accese e clamorose dei pubblici ritrovi, si aggiunse la polemica giornalistica quasi sempre eccessiva. Chi scrive ricorda di aver sostenuto una vera aggressione polemica da parte d'un rinomato critico d'allora che non volle o non seppe perdonargli uno slancio di sentimento patrio raccolto in un centinaio di pagine e pubblicato in quella circostanza.

Questi due partiti, non contenti di avere principii e sentimenti per loro stessi abbastanza marcati e precisi, vollero designarli l'un l'altro, a somiglianza delle fazioni politiche, con dei motti significativi, e così mentre i fautori del Wagner chiamarono i fedeli alle tradizioni italiane cogli epiteti di pedanti, di codini, e di *cabalettisti,* questi alla loro volta addittarono gli avversari coll'appellativo di germanisti e di *avveniristi.* Tale parola fece anzi fortuna e rimase per parecchi anni nel piccolo dizionario delle frasi della moda. A onor del vero deve dirsi che, se dalla parte degli apostoli wagneriani si spinse al feticismo una fede che non si sentiva, dall'altra si ostentò con non minore impudenza un disprezzo e un indifferentismo che si era ben lungi dal provare. Ridire le fasi e le vicende di quella guerricciola di gusti e di temperamenti, che non aveva da nessuna parte base di serenità e di giustizia, sarebbe lungo ed ozioso, e non ne vale davvero la pena.

La vicenda che non vuole esser dimenticata è la grande, la importante rivoluzione che la comparsa delle opere del Wagner in Italia produsse nella nostra vita musicale.

Come in tutte le grandi rivoluzioni il bene e il male ebbero la loro parte, e buone e cattive del pari le conseguenze. Gl'imitatori, attratti dalle ricche e abbaglianti vesti del nuovo melodramma, furono colti da subitanea vertigine, tanto che nel volgere di pochi anni noi assistemmo al pietoso spettacolo di giovani e vigorose intelligenze dibattentisi tra i richiami di un sentimento instintivo e le illusioni fallaci di un'arte metafisica e trascendentale di cui nessuno, dopo il Wagner, seppe abbracciare l'alta idealità e rendere la poetica vaghezza.

Basterà ricordare la clamorosa vicenda dei *Goti* del Gobatti nel 1873 al Comunale di Bologna. Mai forse, prima d'allora, erasi vista in teatro un'esultanza simile! Il Panzacchi, autore del libretto, dopo quella prima rappresentazione, così scriveva: « Registriamo il trionfo dei *Goti*. Ho scritto *trionfo*, perchè il vocabolario non me ne dà una più efficace a qualificare l'esito di ieri sera. *Le cinquantuna* chiamate che si ebbe l'autore sono un nulla in confronto del resto! ». Fu una ossessione pazza che dal teatro si propagò per le vie. Bologna, per circa un mese, fu tutta invasa e pervasa dai *Goti*. Un vero fuoco fatuo di cui oggi non resta il barlume. Eppure il Gobatti possedeva ingegno e vocazione alla scena. Senonchè anch'esso, come tanti altri, rimase preso dalle insidiose allucinazioni del miraggio ultra montano.

In mezzo a tanta rovina d'ingegni audaci o

inesperti vi fu tuttavia chi seppe salvarsi non solo, ma sollevarsi altresì a non comune altezza e atteggiarsi per un momento quasi ad antagonista del grande compositore tedesco. Arrigo Boito col suo *Mefistofele*, fece volgere infatti sopra di sè gli occhi stupìti del mondo musicale e sembrò destinato ad essere il precursore del classicismo lirico in Italia. Perchè e come queste legittime speranze venissero poi così inopinatamente deluse è una equazione di cui il solo Boito ha conosciuto la *x* misteriosa.

Quando il Boito veniva fuori col *Mefistofele*, le opere del Wagner, che cominciavano ad acclimatarsi in Italia, erano quelle soltanto della prina *maniera*, vale a dire il *Rienzi*, il *Vascello Fantasma* e il *Lohengrin*, segnatamente questa ultima. Avendo a fronte cotali modelli, i più vicini al nostro sentimento teatrale, il Boito non ebbe bisogno d'immergersi troppo in mezzo a quella montante marea del trascendentalismo wagneriano, in guisa che egli, pure apparendo allora un germanista convinto, potè serbare quasi intatte le prerogative più importanti del melodramma nazionale moderno e questo fare intendere ed apprezzare al pubblico italiano.

Il Puccini invece, giunto assai più tardi, si è trovato innanzi al colosso tedesco quando le di lui ultime manifestazioni erano così diverse dalle prime, quando cioè al *Lohengrin* e al *Tannhauser* erano già succedute la *Trilogia*, il *Tristano e Isotta* ed il *Parsifal*. E così, mentre il Boito esordisce sul teatro al principiare della riforma wagneriana, il Puccini

vi arriva quando la evoluzione ha raggiunto e superato il vertice della parabola e ha incominciato anzi la sua discesa.

La città ove l'effervescenza musicale appariva più intensa era Milano. La sera del 31 maggio 1884 i buoni ambrosiani facevano ressa nell'atrio del teatro Dal Verme dove era annunziata la prima rappresentazione d'un opera nuova dal titolo: *Le Villi* del maestro Giacomo Puccini.

« Chi è questo maestro Puccini? » si chiedevano l'un l'altro i famosi e terribili frequentatori delle prime rappresentazioni.

La cronaca biografica del nostro Maestro non offre vicende romanzesche da narrare; in compenso presenta una genealogia oltremodo interessante dal punto di vista musicale. L'autore della *Manon* è il secondo Giacomo e il quinto musicista della famiglia Puccini di Lucca. Il suo primo bisavolo Giacomo, nato nel 1712 fu musicista rinomatissimo e maestro della Repubblica lucchese. Restano di lui alcune composizioni sacre di notevole valore, fra cui un *Requiem* a 8 voci. A questo musicista appartiene anche la gloria d'essere stato il maestro del celebre Guglielmi. Suo figlio Antonio, nato nel 1747, ebbe fama di teorico distinto, come lo provano un *Kirie* e un *Gloria* a 8 voci d'una fattura veramente superiore. Domenico suo figlio eccelle non meno del padre e del nonno nelle musicali discipline. Il suo *Quinto Fabio* e un *Mottetto* a 16 voci all'Esposizione di Vienna furono giudicate composizioni d'insigne

artista. Morendo a soli 44 anni lasciò l'eredità del suo bel nome a suo figlio Michele che la raccolse e la fece salire ad alto grado. Compositore di gusto finissimo e di profonda dottrina scrisse ottima musica in specie sacra. Insegnante riputatissimo ebbe buon numero di allievi che gli fecero onore. La sua morte, nel 1864, ebbe larga eco di compianto nella cittadinanza lucchese, che gli decretò funerali solenni. L'immortale autore di *Saffo* diresse, in quella circostanza una propria *Messa da requiem* e lesse uno splendido elogio funebre.

Giacomo Puccini, il nostro Giacomo, figlio di Michele, è nato pur esso a Lucca nel 1858. Il suo primo biografo, il Fontana, scrisse che la casa di Giacomo Puccini, rimasto da fanciullo orfano del padre e in compagnia di cinque tra fratelli e sorelle, pareva « come una gran cassa armonica, con una specie di saturazione di note musicali nell'aria ». Di questa continuità di atavismo musicale il nostro Giacomo non poteva non risentire l'influsso. Tuttavia non è detto che Giacomo obbedisse di gran voglia alle tradizioni musicali di famiglia; che anzi nei primi tempi egli ne accettò l'invito con notevole indifferenza. Vi fu anzi un periodo nel quale si credette che il giovinetto non sarebbe rimasto che un mediocre suonatore d'organo, ufficio da lui esercitato in parecchie chiese e conventi dei paesi vicini. La vocazione vera cominciò a manifestarsi in un *Mottetto* da lui composto per la festa di san Paolino, mottetto che fece esclamare ai vecchi che

l'udirono: « Questi Puccini hanno la melodia nel sangue! Di padre in figlio sempre meglio e avanti! ».

In quel tempo compose anche una *Messa* a 4 voci che gli valse lodi non poche. Questa Messa fu composta dal Puccini sopra un pianoforte fornitogli da un'amica, tutt'altro che mistica, e che in quel periodo di scapigliata giovanilità si confaceva molto col temperamento allegro del giovine musicista.

Tutto ciò non avrebbe forse servito a far uscire Puccini dalla sua città natale se un felice evento non l'avesse deciso a farlo. Un viaggio, *pedibus calcantibus*, che Puccini fece da Lucca a Pisa per sentire l'*Aida* gli aperse d'un tratto orizzonti nuovi, ed egli s'invaghì a esplorarli. Un desiderio intenso di andare a Milano s'impadronisce a un tratto di lui. Le modeste risorse della famiglia non offrono però il modo di esaudire la sua aspirazione: occorre un intervento generoso e questo viene chiesto e concesso dalla munificenza della Regina Margherita che si mostrò ben lieta di mantenere il Puccini al Conservatorio di Milano per il primo anno. Per gli altri due che rimanevano dovette provvedere, alla meglio, lo zio Cerù.

Al Conservatorio milanese il Puccini ebbe a condiscepolo Pietro Mascagni col quale si legò ben presto in sincera amicizia e a questa egli è sempre rimasto fedele, anche quando ragioni antagonistiche di arte avrebbero potuto guastarla.

Anche con Alfredo Catalani ebbe consuetudini

e rapporti cordiali, e quando l'occasione glie lo permise non mancò di ascoltarne i consigli. Il Catalani, se un malore inesorabile non lo avesse così immaturamente distrutto, era destinato a rimanere insieme al Mascagni e al Puccini nella primissima fila dei nostri odierni operisti.

Compiuto il corso di contrappunto al Conservatorio, il Puccini sentì ancora il bisogno di accrescere la sua coltura musicale, e a questo fine egli si rivolse prima al Bazzini e poi al Ponchielli, il celebrato autore della *Gioconda*. A questo proposito è degna di rilievo una lettera del Puccini allo zio Cerù che gli aveva proposto delle commendatizie per i suoi due maestri: « Voi altri a Lucca — scriveva Puccini — l'avete sempre con le raccomandazioni: maledetto chi le ha inventate! Voi altri non sapete che tipi sono Ponchielli e Bazzini. Ci sarebbe da farsi pigliare in tasca ».

Da questa lettera si rivela sin d'allora quello spiccato carattere *anticsibizionista* — come egli stesso lo definisce — e che rimase sempre un connotato speciale della sua fisonomia. Quello che al nostro Puccini preme è di studiare, studiare, sino al punto di sentirsi contento e soddisfatto di sè. E questa contentezza e soddisfazione egli la provò per la prima volta nel 1883, quando potè far eseguire, come saggio finale al Conservatorio, un *Capriccio sinfonico* da lui scritto a pezzi e bocconi e in fogliettini staccati. Il Filippi, il famoso critico musicale della *Perseveranza* (18 luglio 1883)

così scriveva: « Nel Puccini c'è un deciso e rarissimo temperamento musicale; specialmente sinfonista. Unità di stile, personalità, carattere! Nel suo *Capriccio sinfonico* ce n'è tanta di quella roba, come ben pochi ne hanno fra i compositori più consumati nelle prove dell'orchesta e dei concerti. Parlo, intendiamoci bene, dei vivi! ».

La signora Giovannina Lucca, proprietaria della nota Casa editrice di Milano, animata sempre da un senso di mecenatismo, di cui oggi si è perduta la traccia, chiese al Puccini il *Capriccio,* lo fece suo e lo stampò coi tipi eleganti della sua Casa. Per la prima volta il giovane maestro lucchese potè così vedere il suo *Capriccio sinfonico,* ridotto per pianoforte a quattro mani da Giuseppe Fugatta nelle vetrine del negozio Lucca. Il sapore di quei primi applausi ne fece sognare al Puccini altri e ben più importanti di quelli del Conservatorio. A raggiungere questo scopo gli fu di grande aiuto la signora Lucca che lo invitò a passare qualche giorno nella sua campagna di Maggiano (Lecco) dove conobbe Ferdinando Fontana che gli cedette il libretto delle « Villi », sebbene fosse stato in precedenza destinato ad altri.

Disgraziatamente la pessima calligrafia del Puccini fece sì che l'opera presentata al concorso del « Teatro Illustrato » (1884) fosse sonoramente bocciata. Gli organizzatori probabilmente credettero superiore alla loro pazienza la lettura indecifrabile di quella partitura. Senonchè, qualche mese dopo

la stessa partitura letta e suonata in casa di Marco Sala alla presenza di Arrigo Boito e di altri amici, ottenne così lieta accoglienza che fu deciso lì per lì di radunare una sommetta per la copiatura dell'opera, e per agevolarne la rappresentazione. Fu allora che il Maestro scrisse alla mamma, la seguente lettera:

Milano, 13 maggio 1884.

Cara mamma,

Come avrà saputo, io dò l'opera mia al *Dal Verme*. Non le avevo mai scritto perchè non ero sicuro. Concorrono a darla molti signori di qua e anche persone di vaglia come A. Boito, Marco Sala, ecc., i quali si sono impegnati per una somma ciascuno. Ho scritto ai parenti e al Cerù perchè mi aiutino per le copie, chè ci vorrà 200 e più lire, per ora non so, potrebbe anche essere di più. Speriamo bene che cambi! Lei come sta? so che sta sempre al solito, povera mamma! Michele sta bene e la saluta tanto, poi si scriverà più a lungo: ho tanto da fare che non ho tempo neppure di scrivere alla mia buona e cara mamma. Stia allegra. Un bacio...

In questa letterina si rivela in tutta la sua sincerità la tenerezza figliale del Puccini.

L'opera andò in iscena al teatro Dal Verme il 31 maggio 1884, sotto gli auspici dell'impresario Steffanoni. Il successo fu grande e completo: l'autore per ben 18 volte fu costretto a presentarsi alla ribalta. Il finale del primo atto fu dovuto ripetere

tre volte. Nel giornale « Italia » Marco Sala chiudeva l'analisi critica dell'opera così: « L'opera del Puccini è un piccolo capolavoro prezioso da cima a fondo. Un grande compositore alle viste ».

L'Untersteiner, occupandosi di quest'opera nella sua Storia della musica, afferma: « Il Puccini manifestò in questa piccola opera tutte le sue principali qualità che non hanno subìto poi grandi trasformazioni ». Il successo artistico delle *Villi* a Milano fece sentire al Puccini il bisogno di facilitare a quest'opera anche il successo commerciale. Un solo atto non presentava troppe probabilità alla speculazione, occorreva di estendere almeno la partitura a due atti. Il Puccini si pose al lavoro e in pochi mesi l'opera fu pronta alle scene, ed il 26 dicembre 1884 Torino confermava il successo, delle *Villi* rinnovate in due atti. Malgrado ciò l'opera non raccolse i favori della speculazione, tanto che l'abbandonò poco dopo. A Puccini, ed a molti altri, quell'abbandono parve una ingiustizia, ma forse non lo fu. Il compositore nel creare l'organismo musicale delle *Villi* vi portò certo tutta la sincerità italiana del suo sentimento, ma non riuscì ugualmente ad esprimerlo. Il principio melodico, ed il principio sinfonico, s'alternano nelle *Villi* in misura presso che uguale, e ciò fa sì che la personalità dell'artista non riesca ad affermarsi.

Non bisogna dimenticare che il Puccini usciva dalla scuola del Bazzini e che viveva in un ambiente in cui la corrente germanista alitava fortemente.

Egli, come la maggior parte dei giovani suoi condiscepoli, non poteva a meno di subire le influenza dell'atmosfera musicale di quel tempo. Bene lo fa capire infatti il Verdi nella sua lettera a Ricordi, e bene pure lo capì il Puccini dalla « Manon » in poi.

Da qualche ipercritico ammalato di fegato, si è voluto tirare a palle infocate contro questa primitiva partitura delle *Villi,* beffeggiando il Puccini per essersi « aggrappato a quel miserevole naufragio romantico portogli dal Fontana ». E la beffa volgare e sciocca si estende sino a fare un demerito a Puccini di aver conosciuto il Catalani « anima di fanciullo ammalato, sognante e languente entro a un corpo magro e sottile che voleva apparire rudemente germanico!... ». Catalani spirito germanico!..

Ecco sino a quale bestemmia si può giungere allorquando l'astio e il livore, associati a una smodata presunzione, avvelenano la penna del critico!

Che al Puccini poi abbia sorriso la leggenda renana delle *Villi,* per analogia di origine a quella di *Loreley,* l'induzione è semplicemente bugiarda in quanto *Loreley* vide la luce delle scene circa sette anni dopo le *Villi!* L'unico modello di musica catalana il Puccini avrebbe potuto trovarla nella *Deianice* apparsa sulle scene della Scala nel 1883, un anno prima delle *Villi.*

Che la luce in quel tempo venisse dalla Germania è purtroppo vero, ed è quello che noi abbiamo più sopra lamentato, ma non è affatto vero però che tanto il Puccini, quanto il Catalani siensi lasciati

abbacinare da quel germanico fulgore. Si è voluto altresì stabilire dei punti di raffronto fra il Puccini ed il Mascagni, prendendo per punto di partenza da una parte le *Villi*, e dall'altra la *Cavalleria Rusticana*, ma anche qui le induzioni approssimative sono errate. *Cavalleria Rusticana* è di sette anni più giovane delle *Villi*, vale a dire si distanzia per tutto un lungo periodo durante il quale la musica in Italia ha modo di compiere una importante evoluzione. Basterebbe notare che dall'83 al '90, Verdi ha il tempo di gettare una pietra miliare di formidabile peso nella storia del melodramma italiano. Quella pietra è l'*Otello*. Che cosa abbia voluto dire e significare l'arrivo dell'*Otello* non è qui il caso oggi di dire e di ripetere; certo è che fra le opere venute prima dell'*Otello*, e quelle venute dopo, la critica ha il dovere di fare una notevole distinzione. La distinzione balza fuori palese confrontando la partitura delle *Villi* — tre anni prima dell'*Otello* — a quella dell'*Edgar* (1889) — due anni dopo il capolavoro verdiano — dove del romanticismo delle *Villi* non esiste quasi più traccia.

II.

Alla rapida trasformazione dell'ingegno pucciniano non fu estraneo forse una grave e dolorosa crisi che percosse in quel tempo l'anima di Puccini. Natura intensamente semplice e umana, il maestro lucchese rimase profondamente attaccato agli affetti familiari e in modo specialissimo alla tenerezza materna, alla quale sentì il bisogno continuo di ricorrere e di attingere incoraggiamento durante la sua preparazione alle battaglie dell'arte. La morte della mamma, avvenuta poco dopo l'andata in iscena delle *Villi* colpiva pertanto duramente il giovane compositore e per un momento paralizzava anzi le sue energie d'artista. Ma fu un breve periodo di sosta: il risveglio giunse quasi subito e fu il Fontana che lo sollecitò affidandogli il libretto dell'*Edgar*. Puccini accettando la favola drammatica offertagli dal Fontana ebbe il torto di non valutarne i difetti, difetti gravi contro i quali sarebbesi invano dibattuto anche un compositore provetto.

Ma Puccini trovavasi in uno di quei momenti nei quali il lavoro diventa l'unica difesa contro il malessere dell'anima.

Egli non esaminò, non discusse, non considerò; egli volle soltanto obbedire al bisogno prepotente di occupare tutte le sue energie fisiche e morali, e lo volle tanto e così fortemente che la partitura dell'*Edgar* uscì dalle sue mani per passare in quelle dei copisti in meno d'un anno.

Come e quanto la fantasia lo favorisse durante questo intenso lavoro non è facile il dire. Certo è che la funebre lamentazione di Fidelia non poteva essere meglio espressa con note musicali, nè più suggestiva poteva essere la scena che la segue e il finale. Ma ciò non bastò a procurare all'*Edgar* la metà del successo che avevano cinque anni prima ottenuto le *Villi*. La tetraggine e la vuotaggine a un tempo del libretto ne ebbero la colpa massima. Il Puccini ebbe il torto di non vederlo e di tormentare la sua fantasia obbligandola ad un gettito musicale che non trovava la sorgente del dramma. Tuttavia egli sperò e tentò con qualche accomodamento spianare la via a questa sua accarezzata partitura, ma fu impresa vana. Rinnovata e ridotta in tre atti per il teatro di Ferrara nel 1892 non giunse a persuadere il pubblico. La stessa fredda accoglienza trovò al teatro Reale di Madrid nello stesso anno, e tre anni appresso all'Opera di Buenos-Ayres. D'allora in poi l'*Edgar* disparve dal repertorio attivo.

Dall'aprile del 1889 al febbraio del 1893 il Puccini non fa un sol passo innanzi: si può dire invece ch'egli ritorni qualche passo indietro dal cammino già fatto. Il clamoroso e trionfale arrivo

sulla scena di Pietro Mascagni con *Cavalleria* nel maggio 1890 e subito dopo coll'*Amico Fritz* nell'ottobre 1891 e dei *Rantzau* nel novembre 1892 mettono in disparte l'autore delle *Villi* e dell'*Edgar*.

Mentre il torrente mascagnano straripa, Puccini si raccoglie. La grande ed improvvisa vittoria dell'amico e collega non lo disturba nè lo inquieta. L'invidia e lo sgomento non allignano nell'animo del Compositore; e così come i successi di *Cavalleria* e di *Fritz* non lo sgomentano, ugualmente non prova compiacenza alcuna per gl'insuccessi di *Rantzau* e del *Silvano*. Lo stimolo della emulazione soltanto lo punge e lo esorta, egli ha bisogno di trovare un'argomento atto a risvegliare la sua addormentata fantasia. Questo risveglio egli lo prova alla lettura del libretto di *Manon Lescaut* scritto in collaborazione da Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica e Giulio Ricordi. Accettando questo libretto il Puccini dà prova di quella sicura coscienza di se stesso, che è stata sempre la sua qualità dominante. Quando nei primi mesi nel 1892 Puccini si accingeva a musicare questo libretto, la *Manon* di Massenet percorreva già da otto anni vittoriosamente le principali scene d'Europa. Occorreva quindi una grande sicurezza personale per sfidare una così seria concorrenza. Ma Puccini era innamorato dell'eroina di Prevost, e ne sentiva il dramma doloroso in modo più intenso e profondo del Massenet.

Da quando egli aveva sentito a Parigi la *Manon* francese la sua decisione era già presa. Egli avrebbe

musicato *Manon*. La difficoltà da superare era quella del libretto. La *Manon* del Massenet leggera, sventata, imbellettata, odorante di cipria e di profumi, amorosa, ma non innamorata, tenera, ma non passionale, disposta al romanticismo, ma non sino alla tragicità non era quella pensata e voluta dal Puccini. I poeti suoi collaboratori ebbero l'accorgimento di costruire un libretto che corrispondeva pienamente alle intenzioni del maestro, e ciò senza alterare troppo la fisonomia dell'eroina prevostiana.

Nel primo e secondo atto *Manon* del Puccini conserva quasi sempre la stessa leggerezza e fatuità di quella del Massenet. Il sapore settecentesco dell'ambiente rimane immutato, mentre nell'atto terzo la commedia si trasforma in dramma per terminare poi in tragedia all'ultimo atto. In questo passaggio di toni e di colori, il compositore raggiunge una potenza di effetti bella ed impressionante. Non molte sono le pagine musicali, anche dei nostri capolavori, che racchiudano un senso di così profonda e dolorante melanconia, pari a quello che ha saputo trovare Puccini col tema musicale che accompagna la salita delle infelici prostitute sulla nave del dolore.

Molte e molte pagine sono state scritte da critici italiani e stranieri per trovare motivo di confronto fra la *Manon* francese e quella italiana. A mio modo di vedere, non è stata che carta ed inchiostro sprecati, in quanto che non è possibile stabilire confronti quando non esistono rapporti che li avvi-

cinino. Quanto la *Manon* di Massenet è spiccatamente francese nel pensiero e nella forma, altrettanto lo è dal punto di vista italiano la *Manon* di Puccini.

Questa personalità italiana che il Puccini ha saputo e voluto conservare intatta anche in un'opera, come la *Manon,* in cui per effetto del dramma e delle sue particolarità sceniche era facilissimo cadere nella imitazione, distrugge l'accusa lanciata ingiustamente al Puccini sul preteso francesismo del suo stile. Anche negli stessi primi atti in cui la favola scenica non esorbita quasi mai dai limiti della commedia musicale, il Maestro serba intatta la personalità del suo stile, e quando l'occasione gli si presenta — come nel duetto prima, e poi nel terzetto finale del secondo atto — egli sa imprimere alla musica il carattere e l'espressione richiesta dall'azione scenica. Questi risultati il Puccini ottiene sopratutto con la efficacia del ritmo. Di tale elemento importantissimo egli sa sempre valersi con una proprietà e giustezza di espressione assolutamente magistrali. Ora se a questo elemento precipuo va aggiunta una sorgente melodica, se non interamente originale, sempre però di ottimo gusto, si capisce come la *Manon* abbia potuto eccellere al di sopra di tutte le sorelle contemporanee. Difatti, qualora si escluda *Cavalleria Rusticana* — che rappresenta un fenomeno nella storia del melodramma odierno, tutte le altre opere dei nostri giovani compositori venuti alla luce della ribalta in quest'ultimi cin-

quant'anni, non giungono a contendere alla *Manon*, il suo primato artistico sulla scena, e sul mercato commerciale. La stessa *Manon* del Massenet ha dovuto accontentarsi di camminare da buona amica, e di pari passo con quella di Puccini. In Italia la *Manon* pucciniana ha avuto sempre un sopravvento deciso sulla sua emula francese.

Il successo della *Manon* si delineò imponente subito dopo la sua prima rappresentazione a Torino.

A Brescia, dove la *Manon* fu data qualche mese dopo, Antonio Bazzini che assisteva alla rappresentazione, chiamato in disparte il Puccini, gli disse: « Maestro, vorrei che lei accettasse il posto di professore di composizione al Conservatorio di Milano ». Quel posto era rimasto infatti vacante da poco per la immatura morte del povero Catalani. Questa offerta che gli veniva fatta dal suo illustre e caro maestro, lusingò e commosse l'animo del Puccini, ma non bastò per indurlo ad accettare l'onorifico incarico. Puccini anzitutto amava la vita libera che gli permetteva altresì di soddisfare la passione, per lui vivissima, della caccia, ed inoltre egli non si sentiva chiamato alla missione dell'insegnamento.

Prima di rinunziare egli volle tuttavia consigliarsi con Giulio Ricordi, il quale non potè che confermare la disposizione contraria del Puccini. Ricordi, oltre che amico era anche l'editore del Puccini, e giustamente temeva che la metodica esistenza del professore, avrebbe finito con affievo-

lire la fiamma del suo estro, e forse spegnerla del tutto. Come aveva rifiutato Milano, rifiutò anche Venezia, dove Pompeo Molmenti gli aveva offerto la direzione del Liceo Benedetto Marcello.

Intanto la *Manon* continuava il suo cammino trionfale, ed il nome del Puccini cominciava ad essere pronunziato con orgoglio al pari del Mascagni. Questa notorietà sempre crescente dell'opera pucciniana apriva naturalmente il varco alle discussioni e alle critiche. Le discussioni maggiori convergevano sopratutto sulla opportunità, o non, dell'atto quarto. Certo è che dopo il magnifico e travolgente momento in cui i due amanti confondono i loro corpi e le loro anime in un commovente amplesso, la musica assurge a tale bellezza, e chiude così superbamente l'azione drammatica, da non far sentire il desiderio dell'epilogo. Eppure questo epilogo accarezzava sopratutto l'appassionata e sentimentale fantasia del Puccini. Egli sentiva il bisogno che queste due anime s'incontrassero ancora in un connubio supremo di amore, e di dolore: egli sentiva il bisogno di far vedere al pubblico l'angosciosa agonia della povera *Manon*, vicino allo strazio impotente del giovane De Grieux: egli aveva bisogno di far sentire altresì la disperazione dei due infelici amanti sperduti nella squallida e accasciante solitudine di quella zona micidiale. Per ottenere questo risultato occorreva però trovare note adatte ed espressive, e queste note il Puccini le ha squisitamente trovate. La verità tuttavia è questa: che

quella stupenda elegia musicale in cui è racchiuso tutto l'atto quarto, non basta a superare il grado di commozione imposta al pubblico dal drammatico finale dell'atto terzo. L'errore però, se tale può veramente dirsi, più che al Puccini, vuolsi in ogni caso attribuire ai librettisti. Il pubblico in teatro, ha istinti e aspirazioni, tutte sue proprie: deluderlo in queste sue aspirazioni è sempre un po' pericoloso. La ricongiunzione dei due amanti sulla nave era tutto ciò che al pubblico si poteva dare di meglio per fargli dimenticare le scene dolorose precedenti: ricondurlo quindi alla penosa sensazione della lunga e straziante agonia della infelice creatura, era esigere troppo. La storia di *Manon*, per il pubblico, è finita al calare della tela dell'atto terzo.

III.

I tre anni che corrono dalla *Manon*, alla *Bohème* il Puccini li passa sempre in campagna. Un naturale senso di nostalgia campestre, unito alla passione per la caccia, lo induce a prendere in affitto, prima un appartamento, poi una casa a Torre del Lago, posizione amenissima fra Lucca e Viareggio, che permette all'artista e al cacciatore, di esercitare a vicenda la ginnastica della fantasia e quella delle gambe. Alternando questi due esercizi della mente e del corpo egli compone la *Bohème*. Il libretto egli l'aveva avuto da Luigi Illica che l'aveva costruito in collaborazione con Giuseppe Giacosa, e ambedue poi l'avevano tolto dalla *Vie de Bohème* di Murger.

Puccini, innamorato come sempre delle sue eroine, deve aver provato per questa del Murger, una tenerezza speciale. Mimì, difatti, ha un'anima ben diversa da quella di Manon. Entrambe peccatrici, commettono il peccato obbedendo però a un diverso istinto. Manon garrula, lasciva, vanitosa, ama l'amore per il piacere che le procura; Mimì, timida, modesta, sentimentale, ama l'amore, per l'amore.

Nel corpo fragile e malaticcio di Mimì, la passione non raggiunge la violenza di Manon; ma la sua anima ha però sensibilità più squisite e delicate e quindi una emotività maggiore. Puccini deve averlo molto bene capito traducendola musicalmente. Nella *Bohème* infatti la personalità del Maestro lucchese, si rivela ancor meglio che nella *Manon*. E questo è merito non piccolo, in quanto che era facile lasciarsi deviare, data l'indole dell'argomento, indole essenzialmente francese, rispecchiante un pezzo di vita, fuori interamente della nostra suscettibilità artistica e anche delle nostre tradizioni teatrali. Aggiungasi che gli stessi autori del libretto avevano sentito il bisogno d'ispirarsi alla essenza letteraria del libro del Murger, rimanendo fedeli al carattere dei personaggi, e riproducendo con esattezza quasi meticolosa certi particolari d'ambiente, efficacissimi come pittura scenica, ma piuttosto ribelli ad una traduzione musicale libera ed ampia, e sopratutto italiana. Fortunatamente questi particolari d'ambiente, che formano lo sfondo del quadro murgeriano, erano famigliari al Puccini, in quanto che rispecchiavano le vicende tristi e gioviali ad un tempo della sua vita di studente a Milano. Non è qui il caso di ricordare la lunga serie di quella *Bohème* fanfarona e insolente. La *Bohème* del Murger giungeva quindi propizia a ridestargli quei simpatici ricordi e a sollecitare il suo fervore per questa battaglia che gli rammentava quella della sua vita passata.

Il Puccini ha sempre bisogno d'innamorarsi dei suoi personaggi, di esserne l'amico, il fratello, il consigliere, vivere in comune con essi, interrogarne i sentimenti e le passioni, seguirli attraverso il dramma, palpitare, gioire, piangere, ridere con loro, respirarne insomma l'anima per rivelarla al pubblico.

Non poche furono le peripezie che precedettero e accompagnarono la nascita della *Bohème*. Un primo episodio fu quello del diritto di precedenza combattuto fra il Puccini e il Leoncavallo il quale stava, già da tempo, ricavando un libretto dal romanzo del Murger. Vi fu anzi un momento in cui il conflitto tra i due maestri assunse un tono un po' aspro. Ambedue si erano infatti una sera, alla Birreria Trenk in Galleria De Cristoforis, scambiato ingenuamente il pensiero di musicare *Bohème*. Il Leoncavallo anzi, per assicurarsi secondo lui, il diritto di precedenza, faceva pubblicare sul *Secolo* la notizia ch'egli stava già lavorando attorno a un libretto tratto dal romanzo del Murger; e il Puccini, a sua volta, sul *Corriere della sera*, annunziava addirittura che stava musicando la *Bohème*. E, tutto invasato da questo amore per il passionale argomento, scriveva talvolta della musica senza averne ancora le parole, dato che l'ardore dei suoi poeti non corrispondeva a quello suo grandissimo di musicista, cosa che l'obbligava poi ad aggiustare e rifare altresì quello che aveva già scritto. Il famoso valzer di Musetta all'atto secondo, fu scritto, per esempio, sopra alcune parole senza senso che

il Puccini aveva improvvisato, tanto per stabilire il ritmo e il movimento. Ma, fare a meno dei versi non era possibile, e per riuscire ad averli l'insistenza del Puccini sopra i suoi poeti, e specialmente sul Giacosa, assumeva talvolta forme oltremodo vivaci. Ciò non alterava punto i rapporti di fratellanza affettuosa che legavano il musicista ai suoi collaboratori, che anzi rendeva più agile e viva la costruzione complessa dell'opera. « Sapevo già — diceva Giulio Ricordi, presso cui si riunivano i tre amici — di assistere ad una intima festa d'arte. Giacosa apriva lo scartafaccio e leggeva, con voce bella e sonora, con sillabazione chiara e perfetta. E quante volte, nelle scene patetiche si finiva per fare un quartetto lacrimoso. E tal'altro, invece, si rideva di gusto a qualche scena gioviale. Tutto questo eccitava sempre più la fantasia dell'Illica, che, seduta stante, trovava scene, dialoghi, atti intieri, tanto che il libretto avrebbe potuto durare otto, dieci, dodice ore... ».

La musica di *Bohème* cominciata a Milano, fu terminata nel novembre del 1895 a Torre del Lago. « L'ultimo atto, scrive Fraccaroli, quel delicato e commovente ultimo atto, tremante di nostalgia e di dolore, e nel quale balena la rinascita dell'amore per subito velarsi in un lutto di morte, venne scritto in una bassa sala a pianterreno, quasi tutto di sera ». Quando mi misi a descrivere la morte di Mimì, diceva Puccini, e trovai quegli accordi scuri e lenti, e li suonai al piano, venni preso da una tale com-

mozione, che dovetti alzarmi, e in mezzo alla sala, solo, nel silenzio della notte, mi misi a piangere come un fanciullo. Mi faceva l'effetto di aver visto morire una mia creatura ».

Dei quattro quadri che compongono il libretto, due, il primo e il quarto, si svolgono in soffitta, in un ambiente assolutamente parigino, pressochè sconosciuto nei nostri costumi. Il Puccini, per dipingere musicalmente questi piccoli quadri di genere, ha dovuto intenderne lo spirito, e tradurne il giusto sentimento; e siccome trattavasi di una sensazione nuova e inesplorata, diveniva facile smarrire la naturale sincerità e cadere nel baratro contagioso della cosidetta *musica di maniera*.

Eppure il Puccini, per un vero miracolo di equilibrio, ha saputo evitare la funesta caduta, riuscendo a penetrare squisitamente quella vita « gaia e terribile » senza rimanere soverchiato nel suo sentimento di artista. Anzi, mercè questo miracoloso equilibrio, fra la ragione scenica e il sentimento musicale, egli ha potuto essere ad un tempo pittore di genere ed artista lirico. Certo il pittore è apparso, e così doveva essere, inferiore all'artista; il connubio però è rimasto e l'opera è venuta fuori con una compagine organica di cui sarebbe stato difficile prevedere la mirabile armonia.

Questa bella unità organica di pensiero e di stile si rivela subito fino dalla prima scena. Il tema melodico che apre l'atto e accompagna l'azione dei due amici — Rodolfo e Marcello — alle prese col

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO

freddo, lassù in quella squallida soffitta, si muove e si agita in un ritmo caratteristico sul quale il dialogo musicale corre rapido e vivace in un inviluppo contrappuntistico nitido ed eloquente.

L'entrata clamorosa di Colline è annunziata benissimo dall'orchestra la quale continua poi a descrivere stupendamente il piccolo *auto da fè* del dramma di Rodolfo in mezzo alle risate e alle arguzie dei tre amici. Il breve periodo dell'allegra fiammata sino al momento delle parole:

« *Ah! Dio... già s'abbassa la fiamma*
« *Che vano, che fragile dramma.*
« *Già scricchiola, increspasi, muore* »

è colorito in modo sorprendente dall'orchestra che stride, crepita, e va poi lentamente spegnendosi su brevi e rare note dell'arpa. L'esultanza chiassosa che accompagna l'arrivo trionfale di Schaunard, carico di scudi e di provviste, si mantiene viva, e fluida sino alla visita inaspettata di Benoit, il padrone di casa. Il quintetto che segue è una cosa graziosissima di un sapore assai somigliante a qualche pagina di *Falstaff:* la situazione è resa con spirito e buon gusto ed è di una grande eloquenza comica.

La seconda parte dell'atto è tutta occupata dal duetto tra Mimì e Rodolfo. Alla commedia giocata sino allora, succede la dolce poesia dell'amore, una poesia che sgorga soave e gentile dall'estro musicale del Maestro ch'è racchiusa in due deliziose romanze: una di Rodolfo, e l'altra di Mimì. Le due voci si

fondono poi nel canto, dirò così tematico, dell'opera, e salgono insieme ad una sonorità imponente — forse troppo enfatica — ma di un effetto irresistibile. A mitigarne l'impressione il Puccini, molto saviamente, allontana le voci per farle poi risentire come un'eco dolcissimo dalla strada, mentre la tela cade lenta sopra un'ultima lunghissima nota.

In questo atto, o meglio quadro, come lo ha chiamato l'autore, la musica non è molta, ma i dettagli, specialmente orchestrali, sono frequenti, e fra esssi alcuni originali e singolarissimi.

Il midollo dell'atto è costituito sopratutto dall'elegantissimo *waltzer* di Musetta sul cui tema Puccini annoda un concertato breve, ma oltremodo efficace.

In questo atto, o quadro, la critica ha lamentato una sensibile povertà d'invenzione, e soverchi artifizi e lenoncinii di fattura, tanto che anche il favore del pubblico gli era venuto meno. Orbene, malgrado la supposta verità di cotali censure, l'atto secondo riportò sulle scene dell'*Opera Comique* di Parigi un successo completo. Quella vivace e indovinatissima pittura d'ambiente impressionò piacevolmente il pubblico, che potè giudicare il quadro con un ottica peculiarmente parigina, la cui visione è mancata in Italia.

L'atto terzo, il grande atto, è quello che si eleva musicalmente, ed anche scenicamente molto al di sopra degli altri. Il movimento ritmico col quale incomincia, ha un carattere indovinatissimo

che porge assai bene l'impressione del rivegliarsi di Parigi, della grande Metropoli che esce dal sonno e apre gli occhi indolenziti all'alba di un giorno di febbraio. I piccoli episodi dei doganieri, degli spazzini, delle erbivendole e di tutta quella folla del mattino che dalla barriera d'*Enfer* penetra confusamente nell'interno di Parigi, sono descritti con brevi e rapide pennellate, delle quali ciascuna ha una macchia tipica e geniale di colore.

Quando poi da questo fondo di quadro, da questa pittura caratteristica d'ambiente, si entra d'un tratto con l'arrivo di Mimì, nell'azione vera ed appassionata del dramma, la penna di Puccini ci dà le sue prove più forti e migliori. Quel duetto fra Mimì e Marcello, che diviene poi terzetto con l'arrivo di Rodolfo, e da ultimo quartetto con l'intervento garrulo di Musetta, è un succedersi continuo di musica bella, forte, ispirata.

Il punto del terzetto che muove sulla melodia cantata da Rodolfo:

« *Una terribil tosse*
l'esil petto le scuote »

è un momento d'ispirazione sovrana che pone senz'altro il Puccini al livello dei nostri grandi compositori. La purezza della sorgente melodica, il vigore armonico che l'involge, la passionalità che vibra da quelle battute, intercalate da una intermittenza di accenti che danno alla voce il singhiozzo angoscioso del pianto, imprimono alla musica una

poderosità drammatica imponente. Questo terzetto rimarrà una delle pagine storiche del Puccini.

Nell'atto quarto, pregevole in ispecial modo è il duettino fra Rodolfo e Marcello, dove i pensieri solitari dei due amici sono fusi in un canto dolce e melanconico, che man mano assurge a lirica forte e dolorosa. Vivi di bella giocondità sono pure i comici episodi della stanza e del grottesco duello interrotto così drammaticamente dall'arrivo di Musetta, che conduce nella soffitta la povera Mimì moribonda.

Da questo punto sino alla fine, l'anima musicale dell'artista trabocca in pianto melodioso, intramezzato dai patetici ricordi dell'amore antico e sepolto da quel sublime schianto angoscioso che si leva terribile dall'orchestra, al momento della morte di Mimì.

La morte della « piccina » in quella soffitta, sopra il lettuccio di Rodolfo, in mezzo a quell'ambiente di spensieratezza giovanile, dinanzi al gelido soffio della tramontana che geme dalle imposte rotte, è un quadro pietoso e commovente che allibisce ed accora.

Bella, gentile e forte natura di artista questa del Puccini, che crea la poesia musicale di *Bohème,* e dà per primo in Italia la visione e la sensazione di un genere d'arte di cui pareva che la Francia dovesse serbare intatto il privilegio. È per questo forse che l'Untersteiner crede che il Puccini si sia formato sulle orme di Bizet e di Massenet. Ciò

non è. Giacomo Puccini si è formato su se stesso, su quella squisita sensibilità, su quella morbida affettività, su quella delicata passionalità, elementi dominanti che costituiscono la sua fisonomia di uomo e di artista. « Non sono un musicista di cose grandi — io sento le cose piccole, e non amo di trattare altro che di cose piccole ».

Il Maestro, nella sua modestia, non ha saputo esattamente farci sapere che cosa egli intendeva significare per « cose piccole ». La commedia musicale di *Bohème* non poteva invero aspirare ad essere trattata come una tragedia lirica; l'argomento non lo permetteva. La tenue figura di Mimì non poteva rimanere che una cosa piccola, specialmente perchè racchiusa in un ambiente eminentemente piccolo. La commedia di *Bohème* rimane pertanto commedia, anche quando la morte viene ad intorbidarla. Ciò ha sentito, ciò ha voluto il Puccini, e lo ha sentito e voluto in modo quasi perfetto, in quanto che il libro del Murger, nella sua essenza letteraria e poetica, rispondeva esattamente all'anima musicale del compositore.

Pur rimanendo commedia, nella *Bohème* vive tuttavia un poderoso senso drammatico, da non confondersi però con il senso melodrammatico che è tutt'altra cosa.

Paragoniamo, ad esempio, il secondo atto di *Tosca* con l'ultimo di *Bohème* e troveremo che il senso drammatico risulta assai più vero nelle note semplici e dolorose di Mimì morente, che non nei

gridi violenti di Tosca e di Scarpia, e nei gemiti del torturato Cavaradossi.

In quell'ultimo quadro di *Bohème* ogni minimo particolare diventa oggetto di emozione; il lettuccio, la cuffietta, il manicotto divengono personaggi, quasi che ciascuno di essi avesse una parola propria da dire; ed è così che lassù in quella misera soffitta si crea e si diffonde quel senso di melanconia che è indice sicuro di emotività. Con questa felice intuizione, Puccini, componendo il quarto atto di *Bohème*, ha compiuto un vero miracolo di arte, in quanto che ha potuto, quasi senza musica, ma con soli accenti musicali far sentire al pubblico la sincera sensazione della sua anima.

L'opera andò in iscena il 1° febbraio 1896 al teatro Regio di Torino. Durante le prove l'impressione non fu favorevole: un'aria di freddezza e di diffidenza circolava nel teatro, ove quasi nessuno credeva al successo. Tale prevenzione contribuì non poco all'accoglienza del pubblico, accoglienza che non raggiunse mai i primi scalini dell'entusiasmo. Da Torino l'opera passò subito a Roma con un successo poco dissimile di quello di Torino.

La prima vera, grande vittoria, la *Bohème* la riportò a Palermo. Mimì e Rodolfo, erano la Sthel e Garbin, Marcello il Sottolana, e Musetta Ada Giacchetti. Dirigeva il maestro Mugnone, che da buon napoletano, non voleva andar in iscena, perchè si era al 13 del mese e di venerdì, ma Puccini tenne duro e i tremila spettatori che gremivano il

teatro, sfatarono completamente le iettature col loro entusiasmo. Un'episodio curioso fu il seguente. A un'ora dopo mezzanotte, mentre la tela cadeva sull'ultimo atto, il pubblico si mette a domandare il *bis*. Mugnone non può aderire alla richiesta perchè metà dell'orchestra ha già abbandonato i propri scanni; ma le grida divengono sempre più insistenti e clamorose, tanto che Mugnone sale nuovamente lo sgabello e con pochi professori rimasti dà l'attacco dell'entrata di Mimì, e così l'intero finale si ripete, con Mimì spettinata e discinta e il tenore senza parrucca: entrambi credevano in buona fede di aver finito.

La vittoria di Palermo fu la prima di una lunga serie di altrettante vittorie in tutti i principali teatri del mondo.

IV.

Vittoriano Sardou, il grande drammaturgo francese, ebbe sempre desiderio che i suoi drammi, e specialmente i suoi ultimi, divenissero motivo di libretti lirici. Parlando una volta con Verdi dei drammi moderni musicabili, e più specialmente di quelli di Sardou, io accennai a *Patria*, la cui grandiosità drammatica mi era sembrata degna della traduzione lirica. Con mia sorpresa trovai il Verdi di parere opposto. « *Patria* del Sardou, mi disse il Verdi, è certamente un bel dramma, ma è un errore crederlo argomento lirico felice ». E, soggiunse: nel 1868, trovandomi a Parigi a mettere in iscena il *Don Carlos*, ricevetti la visita del Sardou, il quale mi domandò, che cosa io pensassi della sua *Patria*. Risposi che lo trovavo un dramma interessante; ebbene, fece Sardou, vogliamo lavorarvi sopra insieme?

— No, risposi io.

— E perchè?

— Cosa volete, l'argomento di *Patria* come vi ho detto, è certamente interessante, ma io non lo

sento. La figura della protagonista risulta antipatica, e la luce sinistra che da essa emana, si riflette da cima a fondo su tutto il dramma.

Sardou si mostrò piccato della risposta, e dopo qualche altra insistenza, riuscita naturalmente vana, egli troncò la discussione e si alzò dicendo: « Et bien, je parie que vous finirez pour mettre en musique ma *Patrie!* ».

— Et moi, — risposi, — je parie que non! ». Da quell'epoca in poi *Patrie*, è stata musicata due volte, e sempre con esito poco felice.

« Vi sarebbe, soggiunse il Verdi, un dramma di Sardou, che se io fossi ancora in carriera, musicherei con tutta l'anima, e sarebbe *Tosca*, a patto però che il Sardou mi accordasse il permesso di cambiare l'atto ultimo ». E m'indicò allora il modo bellissimo col quale egli avrebbe voluto fosse ridotto.

Così, come il Verdi, questa idea di musicare *Tosca* ebbe Puccini dopo una recita di Sarah Bernhardt al teatro dei Filodrammatici. La potenza rappresentativa della grande artista francese, insieme all'efficacia delle situazioni sceniche, e la violenza delle passioni lo avevano fortemente colpito; ma l'impressione non durò a lungo. Puccini era in quel tempo tutto preso dall'argomento di *Manon*, e quindi finì col non pensare più a *Tosca*. Senonchè nel 1898, quando egli aveva già fatto rappresentare *Bohème*, una vicenda imprevista lo richiamò al desiderio di *Tosca*. In quell'epoca era corsa la voce che il maestro Franchetti si fosse messo d'accordo

col Sardou per la *Tosca,* e avesse dato incarico a Luigi Illica di costruirne il libretto. Si disse anche che il Verdi, il quale trovavasi in quel tempo a Parigi, avesse assistito alla lettura del libretto, e non avesse nemmeno nascosto il suo entusiasmo. Ebbene, questo bastò perchè Puccini, che non aveva più pensato a *Tosca,* alla idea che un'altro maestro stesse per impadronirsene, sentì rinascere l'antico desiderio, e decise di musicarla. Animato da questa ferma volontà, si recò a Parigi dove insieme al Sardou, dopo una serie di sedute più o meno burrascose, si arrivò finalmente a un accordo.

Nel ricordare quelle sedute, Puccini, scrive il Fraccaroli, se ne infervora ancora: « Quell'uomo — dice — era portentoso, aveva più di settant'anni, e c'erano in lui l'energia e la spigliatezza di un giovinotto. Parlava per delle mezz'ore senza mai stancarsi, e senza mai stancare. Quando si metteva a parlare di storia era un rubinetto d'una fontana; aneddoti sprizzavano limpidi, inesauribili. Qualche nostra seduta si ridusse a dei semplici monologhi di Sardou, squisitamente piacevoli, non v'è dubbio, ma che non facevano troppo progredire la nostra *Tosca.* Egli però si mostrò ben presto arrendevole, e comprese facilmente la necessità di sopprimere un atto, e di fondere il quadro del carcere con quello della fucilazione. Anzi gli piacque assai l'adattamento che Illica e Giacosa gli presentavano in linee schematiche. Ma sopra una cosa voleva insistere: sulla possibilità che *Tosca,* gettandosi da

Castel Sant'Angelo, andasse a cadere nel Tevere ». — Non si può, Maestro — gli dissi io —; il Tevere è troppo lontano. — « Come non si può? » si mise a gridare Sardou per il quale queste parole non erano certamente familiari. E sotto i nostri occhi sfogliò una immensa pianta topografica di Roma, per convincerci. Era tale la sua foga, e così vivo in lui il timore che noi lo interrompessimo, che dopo un quarto d'ora di discorso, avendo la gola arsa e dovendo bere, mentre si appressava in gran premura il bicchiere alle labbra, con la mano libera ci faceva cenno di tacere, con una specie di orgasmo, perchè non intendeva di aver finito. E appena sorseggiata un po' d'acqua, riprendeva. Era meraviglioso!

Con una simile preparazione si poteva, e doveva supporre che l'arrivo alla scena di *Tosca*, sarebbe stato felice, ma invece non fu così. Già fino dalle prove, Puccini nnn riusciva a nascondere il suo malumore. Una corrente infida sembrava alitare nel palcoscenico del Costanzi. Voci insidiose e maligne, facevano presagire una preconcetta ostilità del pubblico. E come se ciò non bastasse, anche la jettatura volle avervi la sua parte. Un quarto d'ora prima dell'alzarsi della tela, un delegato di questura, sussurra alle orecchie del maestro Mugnone queste parole: « Maestro, non ci badi; se avvenisse qualche trambusto, attacchi subito la Marcia Reale ». — « Qualche trambusto e perchè? » — « Oh! niente, ma sa, in caso... » — « Ma insomma che cosa si

prepara? » chiede Mugnone impazientito. E il delegato ingenuamente:

— « Ma, si dice che stasera si voglia lanciare una bomba in teatro ». Immaginarsi la faccia del Mugnone. Oltre che napoletano, egli aveva un terribile ricordo in fatto di bombe. Qualche anno prima, a Barcellona, mentre dirigeva, era scoppiata una bomba, che lo aveva lasciato miracolosamente illeso: intorno a lui però, diecine di spettatori erano rimasti uccisi. Malgrado ciò, Mugnone salì tranquillamente lo scanno, ma dopo poche battute un bisbiglio sempre crescente circola per la platea. Era la folla degli spettatori che protestava contro i ritardatari. Finalmente si ristabilisce la calma, e si alza la tela, ma poco dopo, il sussurro e le grida ricominciano; che cosa è, che cosa non è, nessuno sa rendersi ragione di quel trambusto. A un tratto una voce grida: « Giù il sipario! » e il sipario cala in mezzo a un subisso di commenti, e di apostrofi d'ogni genere. Dieci minuti dopo, tornata la calma, l'opera viene ripresa dal principio.

Dire che le accoglienze fossero del tutto buone, sarebbe tradire la verità, ma la battaglia tuttavia era vinta, e il Puccini poteva contare al suo attivo un'opera di più.

Il maestro, musicando *Tosca,* si è trovato evidentemente sorpreso da una temperatura drammatica molto più alta e frizzante che che non quella di *Manon* e di *Bohème.* Con la *Tosca* egli piuttosto si riavvicina alle sue due prime opere: *Villi* e *Edgar;*

senonchè il romanticismo, qui nella *Tosca,* assume un'aspetto di verismo violento, che costringe il maestro ad alzare parecchio il tono naturale della sua voce. Questo il Puccini fa, conservando però inalterato quel principio melodico che costituisce l'essenza del suo stile. Non sempre invero, la fantasia lo seconda. Per esempio, quando il Verdi assiste a Parigi alla lettura del libretto di *Tosca,* una delle cose che più lo avvinsero fu la scena d'amore tra Tosca e Cavaradossi nella chiesa di sant'Andrea della Valle, duetto che chiude con le parole di Cavaradossi: « Davanti alla Madonna? » e Tosca risponde: « È tanto buona! ».

Questa situazione, la sola in tutto il dramma in cui la nota dell'amore vibri felice nel cuore dei due innamorati, offriva certo un vasto campo alla immaginazione del musicista. Ebbene, il Puccini che ha pur sempre a sua disposizione un'ampio getto di onda melodica, in questo duetto, non ha saputo del tutto trovarlo.

Il duetto, pure avendo momenti felici, specie nella frase:

« *Fiorite, o campi immensi, palpitate...* »

nel suo svolgimento complessivo non arriva a fondere in un tutto armonioso le parole dei due amanti con quelle della musica. In tutta questa scena domina specialmente l'elemento dialogico vestito di una forma melopeica che non è quella del Puccini. Il cantore di *Manon* e di *Bohème* non ha saputo

sempre trarre dalle corde della sua arpa i suoni da lui sospirati.

Il duetto d'amore è quasi mancato, ed è stata mancanza grave, in quanto che, come ho detto sopra, era il solo momento del dramma in cui l'inno dell'amore poteva essere fortemente e gentilmente cantato.

Eppure poco prima egli avea saputo far nascere e fiorire dall'anima innamorata di Cavaradossi quella bellissima e appassionata romanza: « Recondite armonie », una delle gemme preziose della *Tosca*.

Una bella rivincita sulla parte anteriore dell'atto il Puccini sa ottenerla nel concertato finale dove, pure prendendo a prestito il tema ambrosiano del *Te Deum*, ne compone un'edificio musicale poderoso per virtù polifonica e vocale.

L'atto secondo, francamente era da preferirsi che il Puccini non avesse dovuto scriverlo. All'infuori di quella indovinatissima melodia, sulle cui sentimentali note geme l'anima straziata della povera cantatrice, ben poco d'interessante vi è da rilevare, tanto dal lato tecnico che spirituale. La colpa, veramente, più che del Puccini, è della situazione scenica. La bieca figura di Scarpia, di questo sgherro, camuffato da gentiluomo, che specula sulla pietà amorosa di Tosca per costringerla alla denunzia infame, le grida di dolore del povero pittore torturato, tutta quella lunga scena di ripugnante ferocia non potevano trovare nella natura mite e gentile di Puccini note adeguate al fosco colore del quadro.

Il pennello del maestro lucchese era inadatto per simile pittura.

E anche poco dopo, quando, non opportunamente, arriva il messaggio della vittoria di Marengo, e Cavaradossi, nel proprio entusiasmo, trova la forza di gettare in faccia a Scarpia il minaccioso anatema:

« Ah! c'è un Dio vendicatore! »

il musicista per rendere efficaci le altisonanti parole è costretto a dimenticare il pietoso stato fisico dell'insanguinato pittore e spingere la voce del cantante ad altezze vertiginose. In tutto il rimanente dell'atto, nonostante la maestria e il buon gusto col quale il maestro ha saputo colorire musicalmente la drammatica scena fra Tosca e Scarpia, egli non riesce tuttavia a superare colla musica l'efficacia naturale che emana dall'azione drammatica. Tosca e Scarpia, malgrado che parlino, e parlino bene, in musica, il pubblico li sente anzi che ascoltarli. La tragedia s'impone alla lirica.

All'atto terzo l'immaginazione del maestro ha un'improvviso risveglio. La didascalia del libretto agevola felicemente questo risveglio. « È ancora notte: a poco a poco la luce incerta e grigia che precede l'alba; le campane delle chiese suonano mattutino. Odesi il canto di un pastore che guida l'armento ». Con simile poetica visione avanti gli occhi, Puccini torna ancora ad essere poeta. Lo squarcio sinfonico, entro il quale Puccini ha rac-

chiuso questa descrizione di Roma nelle prime ore del mattino, è una composizione geniale. Il tema cantabile che si unisce, si incrocia, e si alterna col giuoco delle campane, giunge gratissimo all'orecchio, e insinua nell'anima un senso di dolce mestizia. Si dice che il Puccini per tradurre con maggiore verità l'effetto delle campane delle chiese annuncianti il mattutino, siasi recato all'alba di un giorno su al Pincio per udirne veramente il suono.

Questa ricerca del verismo ha forse nociuto al musicista che vi si è abbandonato troppo, trascurando l'armonia generale della composizione; ad ogni modo essa rimane una delle pagine più originali della *Tosca*. Dopo questo inno dell'orchestra, salutante l'alba romana, giunge quasi subito la voce disperata del Cavaradossi, che tutto invaso dalle rimembranze, ricorda:

« *i dolci baci e le languide carezze* »

del suo amore perduto. È un canto pieno di spontanea sincerità che si insinua nell'anima dell'ascoltatore e lo induce quasi a condividere lo strazio del misero amante. È questa la terza romanza, di cui Puccini ha infiorata la partitura di *Tosca*. Una romanza per atto, ognuna di un carattere diverso, ma tutte e tre ugualmente care al pubblico.

A proposito di questa romanza, vi è tutta una leggenda. Si dice che le parole del famoso: « *Muoio disperato!!* » sieno state trovate da Puccini. Luigi Illica, aveva ritenuto che sotto l'incubo della fuci-

lazione, il pittore Cavaradossi ricorresse col pensiero a tutte le ansie e le vicende della sua vita d'artista, e ne facesse sentire tutto il rammarico e il rimpianto. Puccini invece pensava altrimenti; per lui, il povero artista condannato alla morte in quell'ora suprema, non poteva avere che un pensiero, quello di rimpiangere la perdita della donna amata che la notte innanzi lo aveva cinto con le sue braccia in una voluttuosa carezza. Per rendere questa sensazione in musica, il maestro aveva bisogno d'una frase che esprimesse questo spasimo di amore e di morte. E fu allora che Puccini, tanto per segnare una traccia poetica che servisse di spunto alla sua ispirazione musicale, segnò le parole: « *Muoio disperato* », che non volle poi più togliere.

Il duetto fra Cavaradossi e Tosca che precede la scena finale della fucilazione, non presenta novità d'idee. In quest'ultima pagina d'amore, il maestro, più che creare, ha voluto ricordare, e i ricordi sorgono via, via, a uno, a uno, tolti alle pagine antecedenti dell'opera. L'incontro dei due amanti dinanzi all'ansia della imminente tragedia, non poteva suggerire cose nuove da dirsi, era soltanto il passato che poteva in quel momento vivere vicino a loro. Nella poca musica che accompagna la catastrofe finale, il Puccini giustamente si è preoccupato soltanto di colorire la terribile vicenda, e questo ha fatto, valendosi di quel buon gusto che in lui non viene mai meno.

V.

La *Tosca*, dopo le venti fortunate rappresentazioni di Roma continuò, come continua tuttora, a fare la delizia del pubblico italiano e straniero. Malgrado ciò l'autore non deve essersi sentito completamente soddifatto dell'opera sua. Egli nella *Tosca*, aveva dovuto contrariare un po' il proprio temperamento, assoggettandolo a sensazioni alle quali non era chiamato. Nella sua fantasia di delicato poeta dell'amore, egli, dopo *Tosca*, tornò ad accarezzare le sue prime creature d'un tempo. Manon e Mimì, erano sempre vicine a lui con il loro profumo di voluttà peccatrice. Egli, ripensandole, sognava un'altra eroina tenera, appassionata, come quelle, ma non altrettanto peccatrice come loro.

Questo sognato ideale non era però facile trovarlo. Una fortunata combinazione gli giovò. Trovandosi a Londra, egli assistè, una sera, alla recita di *Madama Butterfly* nel dramma che David Belasco aveve tratto dalla sentimentale novella di John Luthet Long. Di quella recita egli riportò un'impressione profonda. Sebbene la lingua inglese gli

fosse completamente sconosciuta, tuttavia egli potè intendere tutta la squisita poesia che illuminava la fragile e sottile fanciulla che, novella Didone, piangeva il crudele abbandono del suo amante d'un giorno.

Tornato a Milano, Puccini volle sentire il parere dei suoi librettisti — Illica e Giacosa — e trovatolo conforme al suo, decise di musicare la piccola giapponese. Il libretto fu presto fatto e riuscì delizioso. L'errore fu di raccogliere l'azione in due lunghi atti, errore che fu l'origine principale della caduta dell'opera alla Scala. Basti dire che il primo atto durava cinquantacinque minuti e il secondo un'ora e mezza! Se queste eccessività sono tollerabili in Germania, non lo sono in Italia: il nostro pubblico non ha la pazienza e lo spirito di rassegnazione di quello tedesco. Verdi, che conosceva bene il suo pubblico, si mostrava un giorno con me preoccupato perchè il primo atto dell'*Otello*, durava quarantadue minuti: « due minuti più del bisogno! » mi diceva.

Oltre a questo difetto di origine, bisogna tener conto che Puccini, mentre attendeva a scrivere la prima edizione di *Butterfly*, ebbe l'anima attristata da forti dispiaceri, e non era alla metà dell'opera, allorchè gli capitò la dolorosa vicenda della caduta dall'automobile, caduta che gli causò la frattura di una gamba, obbligando il Maestro a un lungo periodo di riposo, circa otto mesi, tra il letto e la carrozzella, sulla quale poteva ancora passeggiare

lungo le rive del suo bel lago. Il secondo atto di *Butterfly* fu scritto a Torre del Lago durante la convalescenza.

Ricordando la sera del 17 febbraio del 1904, Puccini ne sente ancora tutta l'amarezza. Fu una serata spaventosa: l'ostilità del pubblico sembrava avesse qualche cosa di personale. Nemmeno la figura del Maestro, che apparve alla ribalta, dopo il primo atto, barcollante e appoggiandosi al bastone, valse ad impietosire la folla. Ormai la sentenza era decisa e il pubblico voleva la condanna ad ogni costo, senza nemmeno il beneficio delle attenuanti. E così la sconfitta fu completa.

Questo severo verdetto colpì profondamente Puccini, tanto più che esso giungeva inaspettato. Alle prove l'impressione era stata buonissima. Ricordi, Illica, Giacosa, Campanini, i cantanti e i professori d'orchestra, tutti all'unisono avevano provato lo stesso senso di commozione. Una tale unanimità di consenso non poteva trarre in inganno l'autore. Questi giunse infatti alla prima rappresentazione colla sicurezza, se non d'un grande successo, d'un'accoglienza almeno onesta e lusinghiera, tanto che, per la prima volta volle che le sue sorelle assistessero alla rappresentazione. Ciò valse ad aggiungere amarezza al cuore del Maestro che la sera stessa, prima d'uscire dal teatro — d'intesa con Ricordi — dichiarò di ritirare l'opera e restituire all'impresa le ventimila lire di nolo. « Quella sera — diceva il Puccini al Fraccaroli — avevo nel do-

lore una fierezza di protesta. Ma il giorno dopo mi sentii come annichilito, sprofondato in un avvilimento senza fine. Non era il mio lavoro di tre anni che rimpiangevo, era la caduta delle mie speranze, era la tristezza di vedere infranto quel sogno di poesia che io avevo con tanto amore accarezzato. Per un momento mi parve che non avrei più toccato una nota. Quella mattina i giornalai passarono, gridando sotto le mie finestre: « *Il fiasco del maestro Puccini!* ». Per due settimane non volli uscire di casa. Lo crede?... Mi vergognavo! ».

La critica, anch'essa, non si mostrò meno ostile del pubblico. Il solo Giovanni Pozza nel *Corriere della sera* aveva cercato addolcire il disastro con queste parole: « Io ricordo la prima della *Bohème* a Torino. L'opera che doveva trionfare su tutte le scene e diventare la più cara alla folla, allora fu scarsamente applaudita, e per la stessa ragione per la quale la *Butterfly* non riuscì a vincere la sua battaglia. Anche la *Bohème* parve allora rifatta colle stesse melodie, cogli stessi effetti strumentali della *Manon*. Perchè non potrebbe ripetersi per la *Butterfly* il caso della *Bohème?* ».

La parola del Pozza fu veramente profetica. Tre mesi dopo Brescia vendicava il fiasco di Milano decretando alla *Butterfly* un vero e grande trionfo. Eppure la musica era quasi interamente la stessa. I ritocchi e le accomodature erano state infatti lievissime. Puccini aveva tolto soltanto l'episodio dello zio ubbriaco, e leggermente modificato il finale

del duetto d'amore. La modificazione più importante, e ch'ebbe la sua notevole influenza sull'esito dell'opera, fu la divisione in due dell'atto secondo e l'aggiunta della romanza:

« *addio fiorito asil...* »

per il tenore.

« *Rinnegata e felice!* ». Queste parole, che la piccola Butterfly pronunciò sospirando la sera delle sue nozze, Puccini le scrisse in margine a un ritratto, disegnato da Mittikovitz, e raffigurante una graziosa testina di fanciulla dai lunghi occhi ovali, dai folti capelli neri accartocciati sulla fronte e dall'aspetto spirante timidezza e bontà. Ebbene, dopo il trionfo di *Butterfly* a Brescia, un soave sorriso parve illuminare la figura della ingenua fanciulla dai lunghi occhi ovali. Essa era veramente felice. E la luce che illuminò sin d'allora le dolci sembianze della gentile e sventurata eroina pucciniana divenne sempre più viva man mano che la voce di Butterfly deliziava il pubblico dei due mondi.

Come e perchè la musica della *Butterfly* potè così rapidamente, e sempre più intensamente guadagnare il plauso delle platee, non è difficile spiegare, qualora si voglia soffermarsi un poco intorno a questa partitura ed esaminarne il prodotto.

Una prima fortuna fu quella del libretto. Poche favole drammatiche vantano infatti maggiore contenuto poetico di questa Butterfly. L'idillio d'amore e di dolore che si svolge nei tre atti dell'opera,

vive tutto nell'anima della protagonista. Dalla sua nascita all'amore fino alla sua morte, è lei, sempre lei, l'innocente fanciulla, che domina l'ambiente e lo illumina col fascino della sua personcina. L'autore ha quindi concentrato sopra di lei tutta la forza poetica della sua ispirazione. Non avendo altri competitori, essa ha potuto regnare da sola nell'anima del musicista, e sospingere al volo le ali della sua fantasia. Come e quanto Puccini abbia amato questa sua creatura, ce lo dicono le soavi e appassionate melodie che sgorgano dalle sue labbra nei tre atti dell'opera. L'aria di sortita all'atto primo, quasi tutto l'atto secondo e il lungo e doloroso gemito all'atto terzo, sono fiori melodici fra i più belli, del ricco giardino musicale di Puccini. Tale supremazia vocale e scenica di *Butterfly* rende, naturalmente, un po' sbiadite le altre figure del dramma. Eppure Puccini non le ha trascurate, che, ad ognuna di esse ha dato carattere e proprietà di espressione.

Le figure di Pinkerton, quella del Console, e le altre di Gordo, e dello zio Bonzo, son tutte colorite, da poche, ma sempre felici pennellate, delle quali le migliori e più efficaci vengono destinate naturalmente alla figura principale di Pinkerton, lo spensierato e cinico seduttore. Una cura affettuosa, il Puccini la dedica alla descrizione dell'ambiente, e a questo fine si serve dell'elemento istrumentale da lui trattato con una maestria e buon gusto di cui forse non aveva prima d'allora dato così splendida prova. L'intreccio delle varie voci dell'orchestra

raggiunge infatti una squisitezza singolare di combinazioni armoniche e foniche di grato e armonioso effetto. E, cosa veramente sorprendente: mentre il quartetto delle corde e quello dei legni, insieme alle altre categorie d'istrumenti, si alternano e s'incrociano sopra una tavola contrapuntistica varia, densa e copiosa, il significato orchestrale risulta chiaro e significante. Può darsi talvolta che per rendere questo significato il Maestro pecchi di ampollosità e di enfasi come, ad esempio, nella stretta del duetto d'amore all'atto primo in cui le voci dell'orchestra gridano l'amore più forte delle voci dei due innamorati.

A parte questi rari momenti, in cui il compositore, trascinato dalla foga della fantasia, dimentica l'idillio poetico per gettarsi a capo fitto nel dramma, il connubio dell'elemento vocale col sinfonico è quasi sempre rispettato. Dirò di più: in questa partitura il Puccini ha, secondo me, raggiunto una omogeneità e semplicità di andatura melodica più evidente che non nelle altre opere. Lo stile pucciniano, nella *Butterfly*, si afferma più costante e più deciso che altrove: ho detto espressamente *stile* e non *maniera*, in quanto che il primo è ben diverso dall'altra. La maniera è un espediente per ripetere il già detto, senza che ciò apparisca; lo stile invece è la espressione precisa e sincera di se stesso.

Non vi è musicista, per quanto grande, che nel corso della sua vita produttiva non siasi ripetuto. Qualora si volessero scrutare analiticamente le mi-

gliori partiture, il germe della ripetizione lo si troverebbe sempre. In musica, come in tutte le arti, la forma è quella che stabilisce lo stile. Ora qui nella *Butterfly* la forma ha una continuità sorprendente di veste armonica, merito che conferisce appunto a tale partitura quella geniale esteriorità che la rende così cara al pubblico. E la cosa più notevole è che il successo della *Butterfly*, in circa venti anni, non si è affievolito un solo istante, anzi è divenuto sempre più caldo e universale.

Dei tre anni della *Butterfly* certamente il migliore è il secondo. A questo risultato musicale giova indubbiamente la parte poetica del libretto. I versi del Giacosa spirano infatti una seduzione strana. Basta leggere quelli:

« *Senti. Un bel dì, vedremo*
« *levarsi un fil di fumo sull'estremo*
« *confin del mar* »

per capire come essi abbiano potuto suggerire al Puccini l'architettura di quella stupenda melodia in cui la povera abbandonata, fiduciosa nel ritorno del suo sposo, ne vede, e ne descrive l'arrivo sino a sentirne le parole vezzeggiative:

« *Piccina - mogliettina*
« *olezzo di verbena* ».

Tutta la sensibilità delicata del Puccini non lo nasconde: man mano che vestiva di note la storia dolorosa di *Madama Butterfly* egli sentiva aumentare l'amore per questa sua prediletta.

Se nell'atto terzo l'immaginazione del Maestro sembra più fievole, in ragione di quella dimostrata nei due primi atti, si è perchè in quest'ultima parte del dramma l'azione scenica non lascia alla protagonista campo altrettanto vasto quanto nei due atti precedenti. Ma alla scena ultima, allorchè *Butterfly* alla vista del bimbo che entra correndo con le manine alzate, lascia cadere il coltello e lo abbraccia soffocandolo di baci, l'estro del musicista si risveglia, e dalle prime parole:

« *Tu piccolo Iddio!* »

sino alle ultime:

« *Addio! piccolo amor!*
« *va, gioca, gioca* »,

la voce e il canto di *Butterfly* hanno accenti impressionanti che le voci dell'orchestra commentano e illustrano con sapienza di suoni.

VI.

David Belasco, l'autore del dramma che aveva ispirato a Puccini la *Butterfly*, fu quello stesso che diede origine alla *Fanciulla del West*. Puccini era a Parigi, allorquando alla sua partenza per l'America, un'amico, il marchese Piero degli Antinori, gli comunicò la forte impressione da lui ricevuta ascoltando a un teatro di New York il dramma *The Girl of the Golden West*. Puccini tenne di conto del suggerimento, e allorchè fu a New York, andò ad ascoltare il dramma del Belasco. Il Maestro ne ricevette subito una forte impressione; l'originalità delle situazioni e la violenza delle vicende drammatiche, bastarono perchè egli comprendesse subito il magnifico partito che potevasi trarne. E sopratutto quello che gli parve motivo di vigorosa teatralità, fu l'evidenza dell'azione drammatica, evidenza che permise al Puccini, pur non conoscendo l'inglese, di affermare lo svolgimento del dramma in tutti i suoi particolari. Egli giustamente comprese altresì quanto cotesta qualità della esteriorità immediata dei fatti sulla scena poteva avere influenza sullo

spettatore. La decisione fu rapida. Già da tempo il Puccini era in cerca d'un libretto passionale e commuovente ad un tempo, ed aveva una grande voglia di lavorare. Affidata alla penna di Carlo Zangarini, e Guelfo Civinini, la favola drammatica del Belasco, fu subito trasformata in un agile libretto, vestito di non meno agili versi. Padrone del libretto Puccini si pose al lavoro con quell'amore e quella fede che gli furono sempre compagne nelle sue creazioni. Il soggetto era nuovo. L'azione si agitava in mezzo a gente forte, libera, con una fisonomia e un carattere completamente lontano da quello europeo. « In quell'angolo di California — scrisse brillantemente il Fraccaroli — nel *bar* dove si svolge la scena del prim'atto, e nelle scene del terzo, aperto sul libero orizzonte delle montagne, è una folla pittoresca e strana che si muove, di uomini forti, venuti da paesi lontani a trovar fortuna in quel lavoro accasciante. Son uomini pronti alla lotta e non chiusi dalla commozione, quando una voce si levi a ricordare la patria lontana e la famiglia, animando un tumulto di ricordi sopiti, una visione di cara gente abbandonata, di visi pensosi, vigilanti nell'attesa di un ritorno, di stanchi occhi materni martoriati per il lungo guardare sulla via dove mai non appare il figliuolo aspettato ».

In mezzo alla vita tumultuosa e avvicendata di questa folla di gente aspra e rude, abituata ai pozzi delle miniere, annerita dal fumo, e logora alle fatiche, occorreva che un raggio di luce vi penetrasse. E

questo raggio è Minnie: la forte e gentile ragazza del campo, padrona del bar la « Polka », tipo strano, dolce ed energico: un misto di selvaggio e di civilizzato, fieramente verginale, forte di muscoli e di spirito. Tutti l'amano, tutti in segreto aspirano al suo amore, ma nessuno osa tentarlo, perchè impedito dalla gelosia degli altri. Minnie versa su tutti ugualmente la sua fonte di tenerezza e di protezione, e su tutti ugualmente esercita in pari tempo il suo fascino e il suo prestigio di donna. Ma un giorno l'angelo della miniera, che non ha vissuto che per i suoi compagni, ad essi distribuendo la sua poca coltura, e la sua molta bontà, s'innamora di un giovane sconosciuto, da lei incontrato un giorno a caso, e di cui conserva il dono d'un ramo di gelsomino. Quel giovane appare improvviso, nel bar che ella tiene presso le miniere, ed ecco che l'idillio di un tempo diviene passione così veemente che, allorquando la gelosia dello Sceriffo le rivela che il giovane da lei amato è un bandito, Minnie rimane fedele al suo amore, vince le insidie dello Sceriffo, salva l'amato dalla punizione cui era stato condannato, e se ne va con lui verso la redenzione.

La *Fanciulla del West* è un dramma d'amore e di redenzione morale in uno sfondo fosco e grandioso di anime, e di natura selvaggia. Come si vede è un dramma di carattere completamente diverso da quelli già trattati dal Puccini. Qualche punto di contatto si potrebbe forse trovarlo con la *Tosca*, ma è un contatto superficiale e leggero tra le due

protagoniste. Minnie è un tipo a sè che non ha riscontro con le altre figure pucciniane. Puccini, accettando il dramma del Belasco, ha sentito tutta la responsabilità della difficile impresa.

L'atto primo che si svolge nell'interno della « Polka » presentava difficoltà enormi di traduzione musicale. Si trattava di riprodurre un pezzo di quella vita clamorosa e violenta di uomini facili ad ogni eccesso e ad ogni audacia. L'amore, la gelosia, la rissa e il giuoco si avvicendano di continuo in quel fosco ambiente; tuttavia una nota dolce s'insinua in mezzo a quei poveri cuori. È la nota della patria lontana, il senso profondo e terribile della nostalgia:

« Che faranno i vecchi miei
« là lontano
« là lontano
« che faran laggiù?
« piangeranno.
« Tristi e soli i vecchi miei
« penseranno
« ch'io non torni più! ».

E qui l'anima della folla diventa veramente la protagonista dell'opera. La canzone della nostalgia è un'episodio indovinatissimo. Tutto il movimento delle masse è reso con un senso di novità bella e appassionata, e la commozione che ne sorge è immediata e profonda, poichè emana da una situazione umanamente vera. Il pregiudizio del *verismo* ha abbandonato librettisti e maestro; quelli si ricor-

darono finalmente d'essere poeti, e il musicista potè, a sua volta, aprire l'anima alla libertà del canto. Esperto conoscitore del linguaggio musicale e di tutti i suoi infiniti mezzi d'espressione, il Puccini, ha trovato il tema cantabile — bellissimo — ha saputo svolgerlo e svilupparlo con grande vaghezza di armonie e di modulazioni senza mai stancare l'orecchio dell'ascoltatore, anzi accarezzandolo e interessandolo sempre più fino al punto di far salire dall'orecchio al cervello la caratteristica e commuovente melodia.

Dopo il tema della nostalgia, un altro e di ben diverso carattere ha saputo trovare il Puccini nella lezione della Bibbia. Cominciato a forma melopeica, il tema sulle labbra di Minnie acquista sempre maggiore consistenza di pensiero musicale, segnatamente al punto del versetto biblico:

« Lavami o sarò bianco come neve.
« Pone dentro al mio petto
« un puro cuore, o rinnovella in me
« uno spirito eletto... ».

La trasformazione di Minnie, della padrona della *Polka* durante la lettura della Bibbia, è piena di grazia. Ascoltandola si capisce quale e quanta doveva essere l'influenza esercitata dalla fanciulla sopra i suoi rozzi allievi. Basterebbero le due pagine: quella della nostalgia, e questa della lettura della Bibbia per stabilire e affermare la vigorosa vitalità di questo primo atto senza dare un soverchio

rilievo ad una infinità di particolari episodici e trascurando persino il grazioso duetto fra Minnie e Jonson che chiude l'atto.

Nel secondo, più che la sostanza musicale, è la violenza della situazione drammatica che tiene avvinto il pubblico e lo trascina all'applauso. Quella partita di *poker* da cui dipende la vita d'un uomo e la felicità di due anime innamorate, è elemento poderoso di tragedia umana, sempre, beninteso, in relazione all'ambiente ove si svolge, poichè in un altro non sarebbe più a posto. In quel duetto, in cui una ostessa, per quanto vergine e pudica, e un poliziotto cinico e licenzioso si giocano la vita d'un uomo, e il diritto dell'amante, Puccini, con quel senso di teatralità — prerogativa ch'egli possiede in sommo grado, ha trovato musica rispondente a quei momenti di ansietà e di spasimo. Allorquando Minnie, sola e trepidante, attende l'arrivo di Jonson e due colpi di rivoltella echeggiano al di fuori, l'ansia della fanciulla vive angosciosa in quell'agitarsi vicendevole degli archi e degli ottoni che fremono in un sussulto cupo, grave, insistente, quasi marcassero il passo faticoso e vacillante di Jonson che, ferito ed esausto, si trascina verso la dimora di Minnie. E così, quando al minaccioso sopraggiungere dello Sceriffo, Minnie, che vuole ad ogni costo salvare l'uomo che baciò la prima volta, solleva, aiuta e sospinge Jonson su per la scaleta del solaio, il ritmo degl'istrumenti a percossa accompagna a colpi cupi e gravi i lenti passi del ferito. Certo

non si poteva rendere con maggiore evidenza la tragicità del momento. Mentre il Puccini ha saputo far ciò con mezzi semplicissimi, non così ha saputo ugualmente mantenersi sempre sobrio in altri punti. Vero è che questa lamentata eccessività nelle voci e nei strumenti non sarebbe risultata così evidente qualora i direttori non avessero reso più grave questo difetto, conducendo gli istrumenti al massimo grado della sonorità. Piuttosto potrebbesi lamentare che la ragione musicale non sia stata sempre scrupolosamente rispettata. Per quanto volgare di professione, Minnie non avrebbe mai dovuto riuscire sgradita al pubblico, con frasi banali come ad esempio « Vorrei mettermi queste scarpette... ah! sono strette ».

Lo Zangarini e il Civinini, trovandosi pure a contatto di personaggi democratici, dovevano meglio rispettare la dignità della forma, e non mettere in troppo grave imbarazzo il musicista. Uno di questi imbarazzi era il finale dell'atto, poichè occorreva dare carattere di tragicità a quella volgare partita di *poker* sulla quale Minnie e lo Sceriffo giocano la vita di Jonson e la verginità di lei.

Ebbene questa tragicità il Puccini seppe intenderla e farla sentire nella eloquenza di quelle due voci che gridano, l'una la sospirata vittoria, l'altra la inattesa sconfitta. E qui cade opportuna una osservazione. Il vero teatrale o il vero melodrammatico, per essere tale, deve uscire dalla realtà materiale per assurgere a quella psicologica. A questo

solo patto è possibile l'illusione, vale a dire il teatro. E perchè l'illusione meglio avvenga occorre che i personaggi sieno lontani da noi nel tempo e nei luoghi. Questo ha sempre fatto il melodramma dalle sue origini ad oggi. E questo ha fatto il Puccini, il quale comprese la necessità di portare le sue figure musicali in ambienti lontani nel tempo e nei luoghi, riuscendo fondere il colore dell'ambiente colla permanente costanza dell'anima umana. Talvolta forse l'innamoramento per i suoi personaggi è stato, più che l'effetto di un calcolo, un'auto suggestione, cosicchè la violenza tragica ha potuto talvolta esorbitare da quella misura, che l'importanza dei personaggi e delle loro vicende non permetteva.

Come abbiamo detto sopra, è un fatto che l'ambiente ha per Puccini un'importanza sensibilissima. Lo abbiamo visto nella *Bohème,* al principio dell'atto terzo, ed egualmente nell'atto terzo della *Manon* dove durante l'attesa angosciosa di De Grieux nel grigio mattino all'Havre, come al sorgere dell'alba romana in *Tosca,* e al calar del sole nel mar del Giappone in *Butterfly,* e questo vediamo ancora allorchè ci appare la foresta californiana all'atto ultimo nella *Fanciulla del West.* Accenniamo soltanto a questi come i punti più salienti dell'opera pucciniana nei riguardi del colore.

Egli è che il Puccini *sente* l'ambiente del suo dramma come elemento essenziale e il più delle volte quale ragione della stessa azione scenica, e non già quale mezzuccio o espediente per dare una cornice

al quadro. Non si tratta di sovrapporre al dramma un velo d'impressione, ma di farne sostanza logica del medesimo.

Come e su quali elementi il Maestro basi questa forza del colore non è facile stabilirlo. La gamma dei suoi colori non è che l'effetto dei vari gradi di commozione che passano attraverso la sua sensibilità. Basta, per esempio, confrontare il duetto del primo atto di *Bohème*, allorchè Mimì racconta la triste e breve storia della sua vita, con quello dell'atto primo qui nella *Fanciulla del West* per vedere quale e quanta differenza di colore locale passi fra l'atmosfera della soffitta del pittore e la taverna del *Far West*.

Certo — si opporrà — è assai più facile creare atmosfere di colore che non caratteri i quali rappresentano evidentemente un impiego maggiore di forza intellettuale; senonchè — io rispondo — la potenzialità creativa d'un autore ha gradi, forme e manifestazioni diverse. Nell'opera pucciniana il colore d'ambiente ha un grande predominio, tale da permettere a chi ascolta, di riconoscere subito nella musica una tipicità e una fisionomia precisa atta a volgere a tener viva l'attenzione, anche quando l'onda melodica non è troppo copiosa nè di primo getto.

Un altro merito del Maestro lucchese, merito raro e importantissimo, è quello d'un mirabile senso di equilibrio, in merito del quale il taglio della sceneggiatura è sempre giustamente misurato, cosa

ch'esclude in modo assoluto il pericolo del soverchio e quindi della noia.

Nella *Fanciulla del West,* anche meglio che nelle altre opere, noi possiamo trovare la prova di questo giusto senso dell'equilibrio e del colore. Ma, nella seconda parte dell'atto, il colore che ha dominato sino allora le scene precedenti si arresta. Il musicista pittore cede il posto al compositore di genio. Quando Jonson, esaltandosi, e col viso quasi sorridente dinanzi al laccio micidiale che l'attende, canta:

« *Ch'ella mi crede libero e lontano*
« *sopra una nuova via di redenzione!..*
« *Aspetterà ch'io torni...*
« *E passeranno i giorni,*
« *ed io non tornerò...*
« *Minnie, della mia vita unico fiore,*
« *Minnie, che m'hai voluto tanto bene!...* ».

A questo punto la forza e la bellezza della melodia che sgorga da questi versi, soverchia ogni altra sensazione esteriore e diviene la padrona sola ed unica dell'ambiente. È un disegno melodico così puro e sincero sopra il quale non è possibile sovrapporre colore. Questa stessa cosa avviene allorquando Minnie, a cavallo, discinta, con i capelli al vento, si precipita tremante di sdegno, in mezzo a quella turba di forsennati per salvare l'uomo da lei amato. La musica assume allora una tinta di dolore e di melanconia profonda. Minnie conosce ad uno ad uno quegli uomini, tutti sono stati suoi

scolari, tutti hanno sentito il benefizio delle sue dolci parole, tutti l'anno veduta vegliare un morente, soccorrere un ferito, tutti più o meno hanno un debito di riconoscenza verso di lei. E Minnie in quel momento ha bisogno di ricordare tutto ciò, e farlo ricordare. La sua voce e il suo canto, acquistano pertanto una eloquenza così persuasiva, così affascinante che la pietà e la tenerezza vince quei rozzi cuori, e l'induce a tagliare la corda che lega le mani di Jonson e restituirlo all'amore di lei.

In tutta questa scena, quasi un terzo dell'atto, Puccini ha superato se stesso. La sua anima di artista ha trovato accenti irresistibili, tanto che la commozione e il pianto delle persone della scena, divengono pianto e commozione per le persone della sala. È il massimo dei trionfi!

La situazione drammatica porta indubbiamente un forte contributo a questo stato d'animo; a Puccini rimane però sempre il grande merito di aver compreso quella situazione, averla fatta propria, ed averla sentita e fatta sentire.

La chiusa dell'atto non poteva riuscire più efficace e commuovente. Quando Minnie e Jonson, abbracciati, si avviano verso l'ignoto cantando:

Addio mia dolce terra,
Addio mia California!
Bei monti della Sierra, o nevi, addio!...

e il suggestivo tema della nostalgia ritorna di nuovo colle sue dolci o melanconiche note, tutta l'atmosfera

scenica sembra penetrata e invasa dal fascino di quel canto.

Non so perchè, rammentandolo adesso, mi scende dalla penna la famosa ottava del Giusti:

« Sentia nell'inno la doloezza amara
« De' canti uditi da fanciullo, il core
« Che da voce domestica gl'impara
« Oe li ripete il giorno del dolore
« Un pensier mesto della madre cara
« Un desiderio di pace e d'amore.
« Uno sgomento di lontano esilio
« Che mi faveva andare in visibilio ».

VII.

Con la *Fanciulla del West* Puccini chiude, per ora, il ciclo della grande opera seria. L'intermezzo della *Rondine* — chiamiamolo così — non conta. Non conta anzitutto per il non ben definito genere della sua spiritualità artistica e nemmeno per la importanza limitata del suo contenuto musicale. La *Rondine* infatti, dopo un breve volo, ripiegò subito le ali, forse per riaprirle più tardi. Forse!

Nella carriera d'un grande artista vi è sempre un momento d'indugio. di smarrimento, o anche di sola stanchezza. Questo momento che, limitandomi agli esempi più vivi, per Verdi si chiama *Il Corsaro*, e per Mascagni *Silvano*, per Puccini è appunto la *Rondine*. Eppur tuttavia, anche in questa sua *Rondine*, malgrado la scurrilità del soggetto, il Maestro, sempre obbediente a quel suo naturale senso di signorilità, schiva la facile volgarità. La sua arte, anche quando la fantasia non lo asseconda come e quanto occorrerebbe, rimane sempre onesta e sincera.

Come e perchè Puccini, così studioso nella ricerca dei libretti, siasi lasciato sedurre da questa

frivola commedia, ormai non è più un mistero. Egli volle cedere alle insistenze de' suoi amici viennesi, e preoccupato di far cosa a loro grata, accettò il libretto della *Rondine*.

Parlando della *Rondine* mi piace riprodurre parte di una lettera che Puccini mi scriveva pochi giorni dopo la pubblicazione di questo libro, in quanto che essa vale a provare sempre più la inveterata teoria e cioè: che gli autori, al pari dei genitori che circondano di maggior tenerezza i figli fisicamente infelici, prediligono e difendono con più ardore quelle opere che il pubblico e la critica hanno mostrato di apprezzare meno delle altre. E Puccini questa predilezione per le sue creature meno felici, la sentiva anche più vivamente che altri... « Caro Monaldi — scriveva — ma perchè giudichi così severamente la *Rondine*? che è quanto di più pucciniano io abbia scritto dopo Bohème! Per il libretto ce ne sono di peggio nel repertorio che non è gran cosa. Se tu avessi preso cognizione dell'ultima edizione (quale?) avresti veduto che il terzo atto adesso è più convincente. Quest'opera fu scritta per un ripicco con Ricordi (e questo lo sapevamo) e su un libretto austriaco... e questa genesi nemica fu il suo danno... ».

A proposito di libretti, il Fraccaroli, intimo del Puccini, ci racconta che il Maestro appena aveva scritto l'ultima nota dell'ultima scena, abbandonava l'opera al suo destino, e pensava subito ad un'altro libretto. « Io non posso stare senza scrivere musica

— confessa Puccini — e siccome non sarei capace di mettermi a scrivere della musica sinfonica, così mi metto subito alla ricerca di un'altra opera. È il mio modo di vivere, di appassionarmi, di esaltarmi, di godere. E penso che la provvidenza mi aiuti col farmi trovare un « soggetto » simpatico, delizioso, vibrante, pieno di vita, di commozione e di sentimento. Ma è un tormento la ricerca di un libretto! ».

Che il Puccini abbia sempre dato una grande importanza ai libretti, è facile dedurlo, a parte questo della *Rondine*, da tutti gli altri suoi. Con il senso del teatro, che è in lui profondo, uno spunto qualsiasi gli basta a rivelargli una scena, il movimento dei personaggi gli fa vedere subito la qualità del colore da adottare. Con il senso teatrale vive in lui anche un senso di autocritica sottilissima, che gli suggerisce commenti e osservazioni, di cui egli usa prendere nota in margine al libretto. Con tale sistema il Puccini, va però soggetto a continui pentimenti, e molte volte egli finisce col rifiutare quello che prima aveva accettato. Parecchi sarebbero gli esempi da potersi addurre in prova di questa volubilità. Fra questi vi è una *Maria Antonietta*, per la quale il Puccini perdette un tempo prezioso, senza mai decidersi, sino a che un bel giorno ne abbandonò di colpo l'idea. « Mi faceva perdere la testa — disse — e mi basta che l'abbia perduta lei sulla ghigliottina! ».

Molto si parlò anche d'un *Tartarin de Tarascon*,

soggetto che avrebbe dovuto servire alla costruzione d'un libretto comico. Le brillanti imprese, e le allegre smargiassate del prode cavaliere tarasconese avevano lusingato la fantasia del Puccini, tanto che iniziò trattative collo stesso autore della favola. E il Daudet fece di tutto per secondare l'idea del Puccini e agevolarne l'evento, ma, poco a poco, il tipo di Tartarin — gli parve più pietoso che allegro — più commovente che giocondo. E allora lo abbandonò: altrettanto fece per *Il Fallo dell'abate Mouret* di Emilio Zola, ma questi aveva già un duplice impegno: col Bruneau — prima — e col Massenet dopo, in caso che il Bruneau non ne avesse fatto più nulla. Ugual sorte toccò pure a *La femme et le Pantin* di Pierre Lotis. Maurizio Vaucaire aveva già costruito il libretto e il Puccini stava cercandone l'idoneo traduttore. Si era già stabilito che l'opera dovesse chiamarsi *Conchita* e le indiscrezioni sui giornali erano già incominciate quando, ad un tratto, *Conchita* sparisce e appare *La fanciulla del West.*

Il caso più curioso fu quello della *Lupa* di Giovanni Verga. Sembrò veramente un po' strano che il Puccini mostrasse una viva predilezione per la triste e torbida tragedia rusticana — ben diversa da quella di *Cavalleria,* ma il fatto è che Puccini nutrì assolutamente il proposito di musicarla. Con questo intendimento si recò in Sicilia ove fu ospite dell'autore e con lui visitò i luoghi dove le vicende del romanzo ricorrevano più presenti, osservando,

prendendo note e fotografie e segnando il ritmo di certe cantilene popolari, caratteristiche di quella regione.

In quel tempo accadde a Puccini un curioso episodio: venutogli il capriccio di una gita a Malta, ebbe appena il tempo di porre piede a terra che venne arrestato dalla polizia inglese, perchè sorpreso a fotografare dei forti che egli, nella sua ignoranza di cose militari, aveva scambiato per colline. Quel sequestro di persona non durò che poche ore, ma bastò per fargli passare la voglia di rimanere a Malta, e farlo ritornare subito in Sicilia. Ma la sua fede per la nuova opera, anzichè divenire più salda, affievolì gradatamente, e finì col perire del tutto durante la traversata da Malta a Livorno. Volle il caso che nel piroscafo si trovasse la marchesa Gravina di Palermo, figlia di Cosima Wagner. Questa, conoscendo l'intenzione del Puccini, gli domandò schiarimenti intorno al libretto, e quando udì che il punto massimo della tragedia, l'uccisione cioè della *Lupa*, di quella figura di donna feroce e lasciva, aveva luogo mentre nel fondo della scena vedevasi la processione del venerdì santo « Ah! Maestro, esclamò, non voglia mischiare questo dramma di sensualità e di delitto, ad un'episodio religioso. Le porterà sfortuna! ». Quelle parole caddero come goccie di acqua gelata sull'anima già sfiduciata del Maestro, e finirono con spegnere le poche faville che ancora luccicavano sotto le ceneri.

Quanto il Puccini è facile al pentimento, in

materia di libretti, altrettanto è tenace nelle sue idee allorquando la scelta è fatta. L'amore da cui è preso subito per il soggetto fissato gli suggerisce di continuo qualche modificazione. L'ultimo atto, per esempio, della *Bohème*, quale era in origine, non incontrò la sua approvazione, e tanto fece e disse che persuase Giacosa a rifare l'atto per la terza volta. Ma nemmeno allora fu contento, e il giorno dopo, non osando incontrarsi nuovamente col Giacosa, andò da Giulio Ricordi, al quale espresse il suo sentimento sul finale dell'atto. E poichè Ricordi si trovò d'accordo col Puccini, Giacosa dovette accomodargli ancora l'atto per la quarta volta.

Egli è che Puccini ama intensamente le sue creature, e allorchè queste sono in grado di camminar sole, egli le accompagna, le vigila le assiste, e non si allontana da loro sino a quando non è sicuro della loro stabilità. Una volta soltanto egli ha dovuto rassegnarsi, e ciò fu a Vienna nel 1897, ad arrivare alla prima rappresentazione della *Bohème* senza avere assistito alle prove; e questo perchè madama Schonerer, la direttrice del teatro, non lo volle permettere, con la scusa di preparargli una sorpresa, e la sorpresa fu che alla scena del Quartiere Latino, al secondo atto, in cui il palcoscenico fu invaso da tale folla di bambini, da far esclamare al Puccini: « Ma questo non è più un teatro, è un'asilo d'infanzia!... ».

E dire che a Londra, a causa d'un bambino, corse rischio di non vedere posta in scena la sua

Butterfly. Il bambino come noto, è indispensabile in quest'opera e, data la parte che questi ha nel secondo e terzo atto, non si poteva sostituirlo con un fantoccio. D'altronde la legge inglese non permette che negli *spettacoli* i *piccini vengano* obbligati a lavorare oltre una data ora. Il problema non era facile a risolversi. La soluzione la trovò Tito Ricordi col mezzo di un nano, un povero essere minuscolo e contrafatto, con una faccia orribile. Senonchè accadde una cosa inverosimile: quell'omucolo brutto e deturpato non resse al fascino e al contatto della prima donna della quale s'innamorò al punto da seguirla cogli occhi pieni di lacrime, in modo da destare riso e pietà.

L'avventura più bizzarra però toccata a Puccini fu quella a Manchester, dove egli erasi recato con Tito Ricordi, per assistere ad una *tournée* di *Bohème* affidata ad una compagnia di cani, di cui il più enorme era il tenore, tenendo conto anche della statura che si avvicinava ai due metri. La fatalità volle che Mimì invece fosse piccolissima, cosicchè nei loro duetti d'amore occorreva sempre che il tenore la sollevasse sulle sue braccia per portarla a livello del viso. Il direttore d'orchestra era degno dei cantanti e, forse perchè preoccupato della loro deficenza, precipitava i tempi in modo vertiginoso, così che tutta l'opera non durava che un'ora!

Puccini e Ricordi fuggono ancora...

VIII.

Dopo la *Rondine,* Puccini rimane per un paio d'anni nell'ombra. Egli rompe queste tenebre, con l'annunzio improvviso d'un'opera nuova. Quest'opera è il *Tabarro,* libretto in un'atto che Giuseppe Adami trasse da *La Houppelande* di Didier Gold. Il *Tabarro* nacque dunque come cosa a sè; senonchè il Maestro si accorse subito che un'opera in un atto non poteva bastare come spettacolo per una sera. Per completare lo spettacolo occorreva il contributo di altra materia lirica; e fu allora che Gioacchino Forzano venne in suo soccorso con i due libretti di *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi.*

Se il Forzano fu rapido nel preparare i due libretti, non meno rapido fu il Puccini nel musicarli. E così la sera del gennaio 1919, dinanzi al grande pubblico del teatro Costanzi di Roma, si rappresentavano le tre opere *Tabarro, Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* sotto il titolo complessivo di *Trittico.* Gli applausi che, sebbene con diversa misura, salutarono i tre atti pucciniani, affermarono in modo non dubbio la possibile convivenza teatrale del così

detto *Trittico*. Ho detto che gli applausi alle tre opere furono distribuiti con misura diversa, determinando un crescendo continuo che raggiunse il punto massimo al *Gianni Schicchi*. Parimenti con diversa misura anche la critica si occupò del problema estetico del *Trittico*.

Mentre unanime e vivissimo fu il consenso del pubblico e della critica vesso lo *Schicchi*, così non avvenne per le altre due: *Tabarro* e *Suor Angelica*. Questa disparità di giudizi non derivò tanto dal valore della musica, quanto dal carattere diverso dei due libretti.

La favola del *Tabarro*, fortemente truce, e quasi macabra, esigeva una musica che rispondesse alla violenza tragica del soggetto. Il Puccini ha dovuto evidentemente prendere dalla sua ricca tavolozza colori scuri e densi, senza però che questa indispensabile eccedenza di tinte fosche soverchiasse la fisonomia generale della partitura. Anzi, quando lo ha potuto, egli ha intercalata con gentili e sapienti risorse l'aspetto fortemente patologico dell'ambiente. Questo lo fa sentire subito sino dal preludietto che apre l'opera, e che ha la missione di descrivere la scena, nel momento appunto che il velario si apre dinanzi al pubblico.

Un tramonto d'oro illumina le torbide acque della Senna, e gli operai scaricatori vogliono chiudere la giornata con una allegra bevuta. Luigi canta: «Ragazzi si beve!». A questo primo episodio il Maestro ha voluto dare un carattere di schietto

verismo, pure riuscendo a mantenere alla frase un carattere di grande efficacia. Un altro esempio di verismo musicale ancora più bello, il Puccini ce lo offre nell'episodio dell'organetto: il compositore spinge anzi la forza del verismo sino a riprodurre in orchestra, non solo le sonorità caratteristiche del banale istrumento, ma perfino le sue tipiche deficenze d'intonazione.

Dove Puccini comincia ad esssere melodico, e a farci ricordare l'autore di *Bohème*, è nella canzonetta.

« *Primavera, primavera,*
« *non cercar più i due amanti*
« *là fra l'ombre della sera...* ».

La melodia che veste questi versi è piena di tenerezza e di grazia quasi ingenua, e il ritmo su cui muove alletta subito l'orecchio dell'ascoltatore.

Ed eccoci all'arrivo di Fragola, la cenciaiuola da strada, strana e bizzarra creatura della quale il Puccini ha fatto — forse senza volerlo — la figura più interessante del dramma. Le altre figure principali di Luigi, di Giorgetta e di Michele sono troppo legate e sottoposte all'esigenze della tragedia e non riescono ugualmente originali e sincere. Quanta passione però vive e si agita nella musica cantata da questi personaggi! Nel duetto fra Luigi e Giorgetta la conciliazione degli amanti, rievocanti i momenti di lascive ebbrezze e di scampati pericoli, trovano nel Puccini un disegnatore e un coloritore

stupendo, obbligando però il maestro ad una verbosità musicale che sarebbe stato meglio evitare. La stessa verbosità si riscontra anche nelle ultime scene, in cui la parola musicale non trova veramente molto da dire. Felice, e di grande effetto è la conclusione dell'opera colla impetuosa ripresa del « motivo del tabarro ».

Nel suo complesso questo lavoro ha qualità solide di fattura. Un terribile contrasto, di amore e di dolore spinge la fantasia del compositore ad un rapido volo. Vi è un punto, laddove Luigi grida:

« ... *Non tremo*
« *a vibrare il coltello*
« *e con goccie di sangue*
« *fabbricarti un gioiello!* ».

che un motivo improvviso semplice e breve scaturisce dall'orchestra e conferisce un carattere di suprema angoscia alla scena.

Un duetto animato da una nobile e dolorante melodia è quello fra Michele e Giorgetta, laddove egli tenta, per l'ultima volta, di riconquistare l'amore di lei. Un getto di felice onda melodica avviva la passione disperata di Michele nel brano: « Ero tanto felice! » Peccato che il poeta siasi indugiato troppo, e se la mano del suo autore avesse voluto portarvi qualche lieve colpo di forbice sarebbe stata fatica tenue che avrebbe assicurata al *Tabarro* una bella vitalità sulla scena.

IX.

Il libretto di *Suor Angelica*, malgrado l'enorme disparita dell'argomento, ha un'architettura non dissimile a quella del *Tabarro*. Ambedue i libretti nella loro prima parte sono pervasi da una pittura d'ambiente. Mentre nel *Tabarro* l'atmosfera è eminentemente fosca e torbida, in *Suor Angelica* invece è squisitamente idilliaca. Quell'andare e venire di monache in un cortiletto, tra due ali di cipressi, i dialoghi che vengono scambiati in cui dominano sempre immagini di fiori, di azzurri, di fontane indorate dal sole, non erano certo discorsi troppo adatti ad invitare la fantasia di un musicista come il Puccini. Il Maestro lucchese non ha avuto mai una eccessiva tenerezza per ideali mistici. La sua natura passionale ha bisogno di movimento e vicenda di anime; essa non poteva quindi trovarsi a suo agio in mezzo a quello sdolcinamente claustrale, dove una sposa di Dio parla persino di un farmaco contro la puntura delle vespe. Malgrado il suo buon volere, l'ispirazione del Maestro non giunge a parlare una lingua melodica viva e bella. Momenti

felici di spunti e di frasi interessanti ricorrono via via, ma si sente però che la tavolozza adoperata dal musicista non ha i bei colori di altre volte. Si può dire pertanto che la partitura vitale di *Suor Angelica,* cominci con l'arrivo della zia principessa. A questo punto il musicista si trasforma, il sentimento prende i sopravvento sulla sentimentalità, e la musica sgorga viva, fluida, limpida, e l'onda pucciniana ritrova la sua corsa. In questa scena fra Suor Angelica e la principessa zia, ciò che più colpisce è il contrasto veramente magnifico fra la parola lenta e misurata della principessa, e il tumulto di anima che invade la povera monaca la quale non ha che un pensiero espresso in queste parola:

« *Parlatemi di lui!*
« *Com'è mio figlio?* ».

A questo punto il Maestro ha saputo trovare una tale somiglianza di accenti musicali da indurre il pubblico ad una inevitabile commozione. Quando poi, alla rivelazione della morte del bambino, Suor Angelica piomba a terra con un urlo straziante, il colore orchestrale raggiunge una potenza massima. Si direbbe che in quella irruzione violenta degli strumenti il Puccini abbia voluto far sentire la disperazione suprema della madre, a cui in quel momento non era possibile concedere voce adeguata al suo dolore.

Un egregio critico, dopo la prima rappresentazione del *Trittico,* al Costanzi di Roma, scriveva

che se il resto dell'opera si fosse mantenuta a questo livello di nobiltà e di forza espressiva, sarebbesi potuto senz'altro gridare al copolavoro. Ciò che voleva significare, secondo l'egregio critico, che il dramma musicale di *Suor Angelica* dopo quella scena perdeva molto del suo vigore. Francamente non siamo del suo parere. Concediamo pure che la romanza: « Ora che sei un angelo del Cielo » sia una modesta cosa, e che il Puccini avrebbe potuto benissimo sopprimerla — come n'ebbe infatti l'intenzione.

Non così ugualmente possiamo dire però del leggiadro tema: « La grazia è discesa dal Cielo » tema che forma poi la base fondamentale della scena del miracolo.

E più ancora ci sentiamo ammirati dinanzi all'intermezzo sinfonico, destinato a descrivere l'esaltazione mistica che conduce Suor Angelica sino quasi allo smarrimento e alla demenza.

Forse il carattere eminentemente lirico della musica, non arriva a riprodurre tutta la tremenda evidenza drammatica dell'azione; ma il sentimento melodico che domina tutta quella scena è squisitamente pucciniano. Qualora anche si volessero fare esagerate riserve per questa seconda parte dell'opera, non se ne potrebbero davvero fare per la scena del miracolo, nella quale il Maestro, senza alcun sussidio di espedienti tecnici, ma unicamente trasportato dalla forza naturale del suo estro, scrive una pagina di una bellezza e di una emotività ir-

resistibile. Ora se si dovesse anche, ciò che non è, convenire con alcuni che l'opera non possiede se non due scene veramenti imponenti: quella fra la principessa e Suor Angelica, e l'altra del miracolo, ciò nondimeno potrebbero bastare a stabilire la consistenza vera e propria d'un'opera d'arte racchiusa entro i confini di un solo atto.

X.

Di tutte le opere scritte sino ad oggi da Puccini nessuna possiede tanta originalità di pensiero e di forma quanta avvenne nel *Gianni Schicchi*. L'autore di *Manon*, di *Bohème*, di *Butterfly*, di *Tosca*, della *Fanciulla del West* e della *Rondine*, sebbene avesse in qualche breve e isolato episodio dimostrato una favorevole disposizione al genere comico, non avrebbe tuttavia fatto mai supporre che quella disposizione diverrebbe una vera e propria rivelazione. A parte i fasti gloriosi, non ancora oltrepassati, del *Barbiere*, il Puccini non aveva dinanzi a se che il *Falstaff* di Verdi, un modello meraviglioso di stile comico che precede i suoi tempi. Il Verdi, che dal *Nabucco* era andato sino all'*Otello*, vale a dire che aveva spinto il melodramma serio verso gli orizzonti più arditi dell'arte nuova, non poteva ricondurre l'opera buffa alle sorgenti primitive. La sua commedia musicale bisognava che riassumesse con un sol passo la stessa somma di cammino da lui fatta gradatamente percorrere al dramma lirico. Ed ecco il *Falstaff*. Molti hanno creduto e credono tuttora

che, se non vi fosse stato il *Falstaff*, probabilmente non vi sarebbe stato il *Gianni Schicchi*. Non sono di questo parere. Certo la partitura del *Falstaff* può aver servito di notevole ammaestramento al Puccini ma nello stesso tempo deve avergli fatto capire le difficoltà gravi della nuova impresa. Scrivere infatti una commedia musicale col sistema polifonico moderno, impedendo che il pubblico potesse cogliere completamente, non solo il senso, ma la parola quasi di ogni singolo personaggio — così come aveva fatto il Verdi nel *Falstaff* — sarebbe stato fallire in gran parte allo scopo vero dell'opera; raggiungere invece codesto scopo, fondendo in un tutto armonioso, bello e chiaro, parole, voci e istrumenti, pur lasciando spiccatamente a ciascuno l'indipendenza e la particolarità del proprio suono, avrebbe significato l'eccellenza artistica del lavoro. Il Puccini vide, comprese, e diede alla partitura del *Gianni Schicchi* un'architettura tecnica perfetta. Eppure l'eccellenza artistica, la quale basta da sola a far vincere al melodramma serio la battaglia della scena, si mostra meno efficace quando trattasi d'una opera buffa. In questo genere di musica la dottrina, la sapienza tecnica e il buon gusto, sebbene elementi ausiliari oltremodo pregevoli, non sono però fondamentali.

L'estro, la fantasia fervida, spontaneamente vivida, attraente e gioconda: ecco l'essenza vera e propria del contenuto musicale d'un opera buffa. Ora, se nel *Gianni Schicchi* l'arte del Maestro ec-

celle, il volo dell'estro non sale sempre ad uguale altezza.

Abbiamo detto: non sempre, poichè vi sono momenti e, meglio che momenti, periodi di bella e gentile melodicità. Basterebbero l'ampio canto del tenore.

« *Firenze è come un albero fiorito* »

nonchè il fresco stornello popolare:

« *A mio babbino caro* »

e sopratutto il motivo tematico su cui svolgesi il duetto d'amore fra Lauretta e Rinuccio che, malgrado la poca originalità assurge man mano a vero e proprio lirismo, tale da ottenere una pienezza indiscutibile di effetto. E l'analisi delle frasi ricche d'ispirazione potrebbe continuare, ma a che pro? Il *Gianni Schicchi* è un'opera di sintesi, più che di analisi, e la sintesi è questa: *Gianni Schicchi* è lavoro assolutamente vitale perchè la sua giocondità, il brio, e il geniale umorismo conferiscono al suo agile organismo un sangue vivo e fresco, e muscoli e nervi solidi e ben temprati. Presa isolatamente la partitura dello *Schicchi* risulta superiore ai suoi due compagni: *Tabarro* e *Suor Angelica*, perchè il pensiero che l'anima e la forma che la veste, si distaccano grandemente da tutto ciò che il Puccini ci aveva dato prima: fatto tanto più notevole e importante, in quanto che ci rivela l'artista sotto un aspetto nuovo e inaspettato. Nessuno dei

nostri maggiori musicisti aveva infatti, sino ad oggi, osato camminare sulle orme gigantesche del *Falstaff*, conservando la sicurezza del proprio passo e la tipicità del proprio temperamento artisitco.

Non era certo facile impresa quella di far restare sulla scena, per un atto intero, una folla di persone, tutte musicalmente individuate. A questo fine il Puccini ha adottato il vecchio procedimento del cosiddetto *parlante*, con una combinazione però in cui l'orchestra realizza nella sua integrità l'idea musicale, e le voci fanno una specie di declamato melodico che ogni tanto diviene canto vero e proprio. E tuttociò con una sapienza e un buon gusto ammirevoli. E parimenti l'orchestra è trattata con un senso eletto di misura e di squisita fattura. E i temi caratteristici: il testamento, i mulini di Signa, il pianto degli eredi, l'idea della punizione passano e si rincorrono dando vita alla scena quanto un poema drammatico potrebbe dare.

L'unanime tributo di superiorità concesso alla gaia commedia trecentesca non deve tuttavia renderci ingiusti verso le altre due figure del *Trittico*.

Nel *Tabarro* il Puccini ha dovuto lottare acerbamente contro un libretto scucito, formato di episodi isolati e senza nesso e per giunta antipatici; e pur tuttavia ciò non gli ha impedito di trovare, a più riprese, eloquenza ed efficacia di accenti che non si discuoprono subito alla prima audizione ma che risultano sempre meglio, qualora si abbia la pazienza di osservarli. Cosa questa completamente

dissimile dallo *Schicchi* che ci rivela subito a primo tratto tutte le sue dovizie, non lasciandoci sorprese postume.

Suor Angelica, per il suo carattere più contemplativo che drammatico, non induce facilmente l'orecchio del pubblico ad accogliere con fervore le frasi melodiose che ingemmano la sua partitura. Eppure quella atmosfera dolce e carezzevole che noi respiriamo dopo l'atmosfera rossa del *Tabarro,* e che precede la risata dello *Schicchi,* il Maestro non inutilmente ha voluto crearla, e non inutilmente è passata dinanzi agli occhi e alle orecchie del pubblico.

Senza avere la pretesa di porre sulla bilancia le singole opere che compongono il *Trittico* per pesarne il relativo merito, si può affermare che, prese nel loro insieme, esse costituiscono una poderosa manifestazione di arte. Manifestazione tanto più bella e rilevante per il disparato carattere drammatico delle tre opere alle quali il Puccini ha saputo conferire idee, stile, espressione singolarissime e congegni armonici e istrumentali modernissimi.

La virtù, o meglio il dono della versatilità, è innata nel Puccini, tanto che potrebbe affermarsi che, laddove egli anzi che la musica, avesse preferito invece la pittura o la poesia, sarebbe forse riuscito ugualmente ad emergere.

Quando ho alluso ad un Puccini pittore e poeta non ho inteso attribuire ai due appellativi un significato assoluto, ma sibbene stabilire la facoltà di

queste attitudini. Il Puccini è poeta come lo fu Donizetti. E così come l'autore di *Lucia* si divertiva a scrivere in versi l'epistole familiari al cognato, unicamente per dar corso e sfogo a quella giocondità spensierata, nota dominante del suo carattere; così il Puccini, senza obbedire a nessuna legge di prosodia, ma soltanto a una legge inesorabile del suo spirito allegro e ridanciano, egli improvvisa tutte le volte in cui il luogo, il momento, e il capriccio lo spingono a ridere, e quindi a scrivere versi.

A Bologna mentre si davano alcune rappresentazioni di *Bohème* al teatro Comunale, l'impresario Cesari pregò Lorenzo Stecchetti di scrivergli qualche verso di omaggio per Puccini. E il poeta del *Guado* scrisse:

A Giacomo Puccini, Luigi Cesari

« Accarezza Mimì, Musetta ride
« Muore Manon amando, e Tosca uccide
« Chi sa il mistero che s'asconde in questa
« Onda di voci alate e fuggitive?
« Passan le note, ma il ricordo resta;
« Passa morendo il son, ma l'arte vive! ».

Puccini non indugiò nella risposta che fu la seguente:

« Amorosa è Mimì. Musetta è pazza
« Manon muore cantanto, e Tosca ammazza.
« Chi sa il mistero che s'asconde in questa
« Onde di voci alate e fuggitive?
« Passan le note e a te, caro Cesari,
« Di tutte e quattro restano... i denari! ».

A voler raccogliere le piccole perle poetiche, che non dovevano aver valore che per i pochi intimi, e che la indiscrezione di qualcuno di essi ha sottratto all'oblìo, ci sarebbe da comporne un volumetto. Il già detto è per se stesso bastevole a darci una esatta fisonomia dell'uomo, nonchè dell'artista, ambedue così geniali e sinceri. Eppure questa sua bonomia schietta e familiare non ha impedito che una insidiosa malvolenza lo accompagnasse durante il suo vittorioso cammino sul teatro. Dinanzi alle accuse ingiuste egli si è mostrato sempre impassibile e sereno; l'entusiasmo delle moltitudini, tanto in Italia che fuori, ha risposto per lui. Poichè fenomeno singolare, Puccini, pure essendo italianissimo nella forma, rimane il più internazionale dei nostri odierni musicisti; e ciò perchè l'espressione musicale in lui si rinnova sempre, e sempre in continuo progresso.

E non ci sarà difficile provarlo, portando uno sguardo al ciclo pucciniano, dalle *Villi* alla *Bohème*, e da questa alle ultime manifestazioni del *Trittico*. Prendo come punto di partenza le *Villi*, non soltanto perchè sono la fioritura prima del suo ingegno melodrammatico, ma perchè in questa partitura l'anima musicale del Puccini ci fa vedere esattamente l'eterna terribile lotta dello spirito creatore contro la materia della espressione. Data questa lotta, inevitabile sempre in un esordiente, e più ancora nel Puccini sul quale gravavano tuttora ragioni di scuola e di ambiente, non era possibile

pretendere la rivelazione piena e sincera della sua fisonomia artistica.

Meno ancora che nelle *Villi*, la fisonomia musicale trova modo di rivelarsi poi nell'*Edgar*, opera dove se il Maestro vi si afferma fortemente, il compositore si mostra ancora esitante sulla scelta della sua via. Colla *Manon* soltanto maestro e compositore sono al completo. Il dramma del suono e quello del pensiero procedono con uguale misura e dànno alla scena e alle persone la precisa e voluta espressione.

Altra, e pur sempre precisa e determinata espressione, il Puccini la conferisce alla *Bohème*, e così parimenti alla *Butterfly*, alla *Fanciulla del West*, al *Tabarro*, e *Suor Angelica*. In tutte queste opere l'espressione musicale assume sempre sembianze nuove, e, insieme al continuo rinnovamento estetico va di pari passo il progresso tecnico, tanto che nella ultima opera *Gianni Schicchi*, può dirsi quasi perfetto. Con questa opera il Puccini chiude, per ora, il ciclo della sua produzione melodrammatica, ho detto per ora, in quanto che, come tutti ormai sanno, il Puccini si appresta a riaprirlo con una nuova opera: *Turandot*, intorno alla quale molte sono le indiscrezioni che si sono propalate e che si continua a propalare. Per non aumentarne il numero preferisco...

Dirò solo che Puccini è innamorato del soggetto e che vi lavora con una fede e un ardore quale forse mai per il passato.

XI.

Puccini come Verdi, come Mascagni e come tanti altri suoi colleghi in musica, ha trascorso, e lo abbiamo veduto, una giovinezza burrascosa. La sua carne è stata profondamente addentata dal morso della miseria, ma quei denti per quanto acuti non sono riusciti a lasciarvi la cicatrice. Il suo animo è rimasto sempre aperto al buon umore, come quando divideva con suo fratello, morto poi in America, e con un cugino una misera stanzetta al vicolo San Carlo e così parimenti quando, come oggi, ha a sua disposizione una magnifica villa ricca d'ogni moderno conforto. Egli è che Puccini ha avuto per dote dalla natura un raro equilibrio mentale, qualità che consente al suo spirito una permanente serenità ed una inclinazione alla facezia burlesca. Ed infatti egli è tutto felice quando può farne uso e talvolta anche abuso.

Ciò non toglie ch'egli non senta la poesia della vita e di tutte le sue manifestazioni più belle e di tutto quello che forma il sorriso della natura. Questa somma d'incanti deliziosi ch'egli raccoglie nella sua

anima il Maestro la svolge e l'espande poi in quella lingua di suoni che non urlano e ruggono come in certa musica ultramoderna, ma penetrano e si adagiano nel vostro cuore come fossero carezze, baci e sospiri e producono commozioni dolci e profonde. Puccini che con tanta eloquenza parla la sua bella e semplice lingua musicale, non è capace poi di trovare la stessa eloquenza di parola dinanzi al pubblico. Un ricordo. Abbiamo visto come egli debba il suo primo e grande successo alla *Manon* che gli fruttò anche la croce di cavaliere, nonchè un sontuoso banchetto. Pensandovi il Puccini capiva benissimo che mai avrebbe potuto esimersi da un ringraziamento verbale. Conveniva dunque prepararsi quelle « poche ma sentite parole » ed egli vi si accinge. Nel dubbio però che al momento opportuno non le avrebbe ricordate egli pensa di scriverle a matita sul polsino sinistro della camicia. Felice di questa trovata, il Maestro, durante il pranzo, sontuoso per servizio e presenza di convitati notevolissimi, continua a guardarsi il polsino sinistro. Sicuro di avere imparato a memoria il succinto scritto egli aspetta il momento che il fuoco dei brindisi di cui è l'oggetto sia spento, ed allora, avendo l'aria di cedere alle insistenti voci che gli risuonano da ogni parte: *parli Puccini!* egli si alza, tenta un'occhiata inutile al polsino: rimane un momento silenzioso, poi volgendo intorno lo sguardo, accompagnato da un curioso sorriso: « Grazie a tutti » egli dice e, come affranto da quello sfogo

oratorio, si lascia cadere di colpo sulla sedia con un gesto della mano così largo e grave da rovesciare i bicchieri dei suo vicini nonchè il proprio.

Natura semplice e disinvolta, egli non è tale per sistema o per progetto, ma unicamente perchè non saprebbe essere altrimenti. Questa onestà e semplicità di temperamento ha permesso al Puccini di rimaner anche in musica quale egli è nella vita. Immune da ogni sistema e da ogni maniera o genere, egli lascia che il suo cuore sia la sorgente unica della sua musica.

E allorquando dalla sua anima l'ispirazione non giunge, quale egli la vorrebbe, il Maestro abbandona il pianoforte e la partitura sale in uno de' suoi tre canotti a chiedere alle tranquille onde del suo bel lago le note della sospirata melodia, oppure chiede alla suggestiva velocità dell'automobile una distrazione utile e talvolta anche feconda. Rientrato in casa egli dedica qualche ora alla lettura dei giornali e alla numerosa e sovente tediosa corrispondenza epistolare. In questa materia il nostro Giacomo non è troppo esatto, ma prima... o poi le lettere trovano sempre una risposta. Questo accade al mattino, ma nel pomeriggio, dopo il diversivo di qualche buon colpo di fucile, egli torna al lavoro, e sopratutto ciò accade nelle ore notturne quando la casa è immersa nel silenzio del sonno.

È allora che il Puccini, munito d'una enorme matita, fra una tazza di caffè e parecchie sigarette, fa correre le mani sulla tastiera del pianoforte e

segna sulla carta le ancora incomposte fantasie che balzano dal suo concitato cervello.

Dalla solititudine silenziosa di quella grande camera, e dalle aperte finestre che si specchiano sul lago si diffonde improvviso il suono di quelle note ch'egli poi sente talvolta al mattino con sua sorpresa, canticchiare da qualche rustica voce toscana così facile a raccogliere lo spunto d'una semplice melodia. Ed ecco la vera e grande forza dell'estro pucciniano: la sincerità. L'ingegno musicale del compositore toscano resta infatti presso che inaccessibile al corso del tempo ed a' suoi mutamenti.

Nell'opera lirica odierna succede una evoluzione progressiva, tendente a snaturare sempre più la sostanza melodica, ed alterare il sentimento etnografico dell'arte, e a sfigurare le antiche e tradizionali forme. La musica italiana, nella sua vera essenza melodiosa, è oggi quasi tramontata, ed il principio drammatico sta per sostituire il principio musicale puro. L'immaginazione, questa fiamma del sentimento che si spande nelle opere d'arte le vivifica della sua vita, le colora del suo entusiasmo, oggi è costretta a passare per la filieria scientifica, cambiando il maestro in un autocritico, e il compositore in un filosofo. Sotto queste forche caudine dovette purtroppo passare a forza anche il Puccini. Senonchè egli nella sua fierezza, non volle mai patire contatti che lo avrebbero deviato od umiliato.

Nemmeno l'arrivo della *Salomè* in Italia nel 1896, di questa opera strana in cui il maestro

tedesco, con una preparazione tecnica meravigliosa, ed uno sforzo inverosimile di pazienza e d'ingegno ha voluto provare sino a qual punto la scienza del suono può sostituire quella del pensiero, ebbene nemmeno questo abbagliante esperimento nordico ebbe la minima presa sulla fisonomia artistica e musicale di Giacomo Puccini. Il quale rimase e rimane l'esemplare più puro, più fedele e più evidente della genialità italiana.

XII.

Allora che ponevo la parola *fine* al capitolo precedente, non avrei mai potuto pensare che un nuovo ed ultimo capitolo avrebbe segnato nella nuova edizione la fine del grande musicista.

Giacomo Puccini, a 66 anni, alla vigilia di una sua nuova esecuzione musicale, quando appena una trentina di pagine mancavano forse a rendere integra e completa la partitura del *Turandot*, si spezzava d'un tratto sotto la stretta iniqua d'un male inesorabile. Il creatore di *Manon* e di *Bohème* chiudeva, purtroppo, gli occhi per sempre in una terra straniera, sognando la sua cara terra di Toscana dove erano germogliate le sue migliori ispirazioni. E quello che è ancor peggio si è che egli si addormentava è vero in una atmosfera di gloria, ma portando via con sè, e per sempre, le sognate immagini del suo mancato duetto d'amore.

Questo duetto era stato per lungo tempo soggetto di dibattiti tra Puccini e il suo librettista Adami. Finalmente nell'estate decorsa, in seguito a parecchie sedute, piuttosto movimentate, alle

quali prese parte anche il Clausetti della Casa Ricordi, venne definitivamente stabilito che l'azione drammatica e scenica sarebbesi chiusa con il duetto d'amore.

Da quel giorno Giacomo Puccini, sebbene già colpito dal male, non ebbe che un pensiero: quello di far cantare l'amore ai suoi due protagonisti. E noi sappiamo, per prova, come e quanto l'animatore di Manon, di Mimì, di Madama Butterfly fosse adatto a trovare le note dolci e insieme doloranti dell'amore. Tutto compreso di questa missione egli chiese alle più intime e profonde sorgenti della sua fantasia, ciò che tante volte gli aveva generosamente dato.

Questa volta però l'energie spirituali dovevano subire purtroppo, le leggi inesorabili della vita fisica, contro le quali la ribellione dello spirito difficilmente riesce vittoriosa. E in questi ultimi mesi lo stato d'animo del Maestro, malgrado i suoi eroici sforzi per dissimularlo, si mostrava notevolmente depresso. Un'angoscia profonda e continua lo torturava. La partitura del suo *Turandot,* alla quale aveva consacrato due anni di lavoro intenso e febbrile, aspettava sempre il suo epilogo. Il povero Puccini presentiva forse che questo canto d'amore sarebbe stato il doloroso canto del cigno, ed egli frugava tormentoso entro le più riposte pieghe della sua fantasia per trarne fuori una inspirata melodiosa parola.

L'esperto musicista era lì, sempre pronto, con

l'immancabile matita in mano, a segnare sulla carta le ancora indecise immagini del suo cervello, ma l'idea musicale nella sua interezza organica, rimaneva sempre latente. Lo spasimo del corpo accresceva lo spasimo dell'animo, e tutti e due martoriavano la forte fibra dell'uomo e dell'artista.

Il Maestro giunse così sino al dicembre decorso, sino a quando cioè, rassegnandosi al consiglio dei medici, egli andò a cercare nel Belgio quella salvezza che aveva disperato di ottenere in Italia. E fu colà che la morte lo colse, quasi all'improvviso, risparmiandogli la tortura d'una più lunga agonia.

La partitura del *Turandot* rimane pertanto incompleta. Si tratta, a quanto pare, di venti o trenta pagine di musica, le quali, disgraziatamente, erano destinate a chiudere l'azione drammatica, quindi assolutamente necessarie. Dinanzi a questo doloroso fatto, una domanda sorge naturale: dovremo rinunziare dunque al *Turandot*? Non lo credo, e tale credo sia il pensiero della Casa Ricordi. Ciò vuol dire, si risponderà, che la mano d'un altro compositose dovrà completare la partitura? Certamente; soltanto che la rappresentazione del *Turandot* dovrà subire due edizioni: la prima sarà di commemorazione e di omaggio verso l'autore e durerà una sola sera, e finirà là dove egli la lasciò. La seconda edizione sarà quella completa di collaborazione, e rimarrà a far parte del repertorio pucciniano.

Il Trittico, l'ultima manifestazione pucciniana, ci aveva convincentemente dimostrato che la spi-

ritualità del Compositore toscano, viveva nella sua piena vivacità e floridezza, e la dimostrazione appariva tanto più evidente, in quanto che le tre opere componenti il Trittico: *Il Tabarro, Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* rappresentano tre tipi diametralmente diversi e personali. La vigoria drammatica del *Tabarro,* la sentimentalità appassionata di *Suor Angelica* e la festosità geniale dello *Schicchi* ci hanno detto, con irresistibile eloquenza, a quale perfezione fosse ormai giunto l'eclettismo musicale del Puccini. Qualora si voglia aggiungere poi a quest'esempio precedente l'amore infinito di cui egli aveva circondato l'argomento del *Turandot* e lo zelo, spinto fino alla passione, col quale erasi accinto a scriverne la musica, è certo lecito sperare che questa sua ultima partitura non sarà almeno inferiore alle altre.

Sopprimerla dunque dal mercato, come volgarmente si dice, sarebbe più che un errore, una colpa. E il pubblico italiano, che tanto amò questo suo delizioso cantore, e tanto palpitò insieme a lui perchè *Turandot* potesse giungere alla scena, ha bene il diritto di chiedere che questa colpa non venga commessa.

INDICE.

Cap. I. — Una lettera di Verdi. — Le opere di Wagner in Italia. — Le due correnti. — Cabalettisti e avveniristi. — La rivoluzione nordica. — La vicenda dei Goti. — La rivelazione del *Mefistofole*. — L'arrivo di Puccini alla scena. — La prima delle *Villi*. — La genealogia musicale della famiglia Puccini. — Note biografiche. — I compagni di Conservatorio. — L'antiesibizionismo di Puccini. — La sua pessima calligrafia. — La rinvicita. — Lettera di Puccini alla madre. . 7

Cap. II. — La morte della madre. — Periodo doloroso. — Il libretto dell'*Edgar*. — Risveglio operoso. — Accoglienze fredde. — Quattro anni di sosta. — Il torrente mascagnano. — I librettisti della *Manon*. — La dicisione di Puccini. — Le due *Manon*. — Polemiche inutili. — La personalità di Puccini. — Un'offerta di Bazzini. — Il cammino vittorioso della Manon. — Un epilogo discusso. — Il giudizio del pubblico . . 21

Cap. III. — Dalla *Manon* alla *Bohème*. — Le due eroine. — Anologie di sentimenti e d'ambienti. — La *Bohème* parigina e quella milanese. — Una sfida fra Puccini e Leoncavallo. — Puccini vince la precedenza. — Come fu scritta la *Bohème*. — Analisi dell'opera. — Altra pagina storica. — La morte di Mimì. — La prima impressione a Torino. — Il trionfo della *Bohème* a Palermo. — La iettatura sfatata. — Un finale comico 29

Cap. IV. — Vittoriano Sardou e Giuseppe Verdi. — Una offerta rifiutata. — L'argomento di *Tosca*. — Una recita di Shara Bernhardt. — Proposito e pentimento di Puccini. — Fra Sardou e Puccini. — Sedute burrascose. — La geografia di Sardou. — La prima della *Tosca* a Roma. — Funesti presagi. — Le paure del maestro Mugnone. — Accoglienza tepida — La musica della *Tosca*. — Ricerca del verismo. — La tragedia soffoca la lirica 41

Cap. V. — Dalla *Tosca* alla *Butterfly*. — Origine dell'opera. — Un primo errore. — Il fiasco della *Butterfly* alla scala. — Scorraggiamento del Maestro. — Giuramenti di marinaio. — L'eroina prediletta. — Asprezza della critica. — La profezia di Giovanni Pozza. — « Rinnegata e Felice » — Studio dell'opera. — L'anima poetica di Puccini 51

Cap. VI. — Il dramma di Belasco. — La favorevole impressione di Puccini. — Decisione rapida. — Dramma che diventa melodramma. — Il libretto della *Fanciulla del West*. — La novità del soggetto. — Dramma d'amore e di redenzione. — La vita della foresta. — Il fascino di Minnie. — I ricordi delle altre eroine. — Rassegna della musica. — La forza e la proprietà del colore. — Il canto della nostalgia. — Un'ottava del Giusti. 61

Cap. VII. — L'intermezzo della *Rondine*. — Momento di stanchezza. — I suoi amici di Vienna. — Confessioni di Puccini. — Fantasie librettistiche. — Fanatismi e pentimenti. — Un viaggio di mare. — Disperazione dei suoi librettisti. — Un'asilo d'infanzia in teatro. — Un nano innamorato. — Una muta di cani. — Un tenore gigante. — Una primadonna lillipuziana. — Un direttore vertiginoso. — La fuga di Puccini e Ricordi 73

Cap. VIII. — La nascita del *Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*. — La prima rappresentazione del *Trittico* a

Roma. — Disparità di giudizi. — La favola del *Tabarro*. — Una protagonista inaspettata. — La forza dell'ambiente. — Riflessioni critiche. — L'efficacia delle antitesi 81

Cap. IX. — I due libretti del *Tabarro* e di *Suor Angelica*. — Somiglianze e contrasti. — La scarso misticismo di Puccini. — Le due fasi dell'opera. — Sentimentalità e sentimento. — La scena madre. — Il giudizio d'un critico. — Il grande momento 85

Cap. X. — La nuova opera buffa. — *Barbiere* e *Falstaff*. — La musica del *Gianni Schicchi*. — Difficoltà da vincere — Critica retrospettiva. — La versalità del Maestro. — Anche poeta. — Riassunto dell'opera pucciniana. — Dalle *Villi* al *Trittico* 89

Cap. XI. — Una giovinezza burrascosa. — Ferite cicatrizzate. — Serenità di carattere. — Semplicità di vita. — Disposizione alla facezia. — Un brindisi mancato. — Come scrive Puccini. — Così nella vità come nell'arte 91

Cap. XII. — La morte del Maestro. — Il suo grande rammarico. — Un duetto pensato e non scritto. — La lotta contro il male. — La partitura del *Turandot* incompleta. — Un problema che s'impone. — Il diritto del pubblico 103

55575